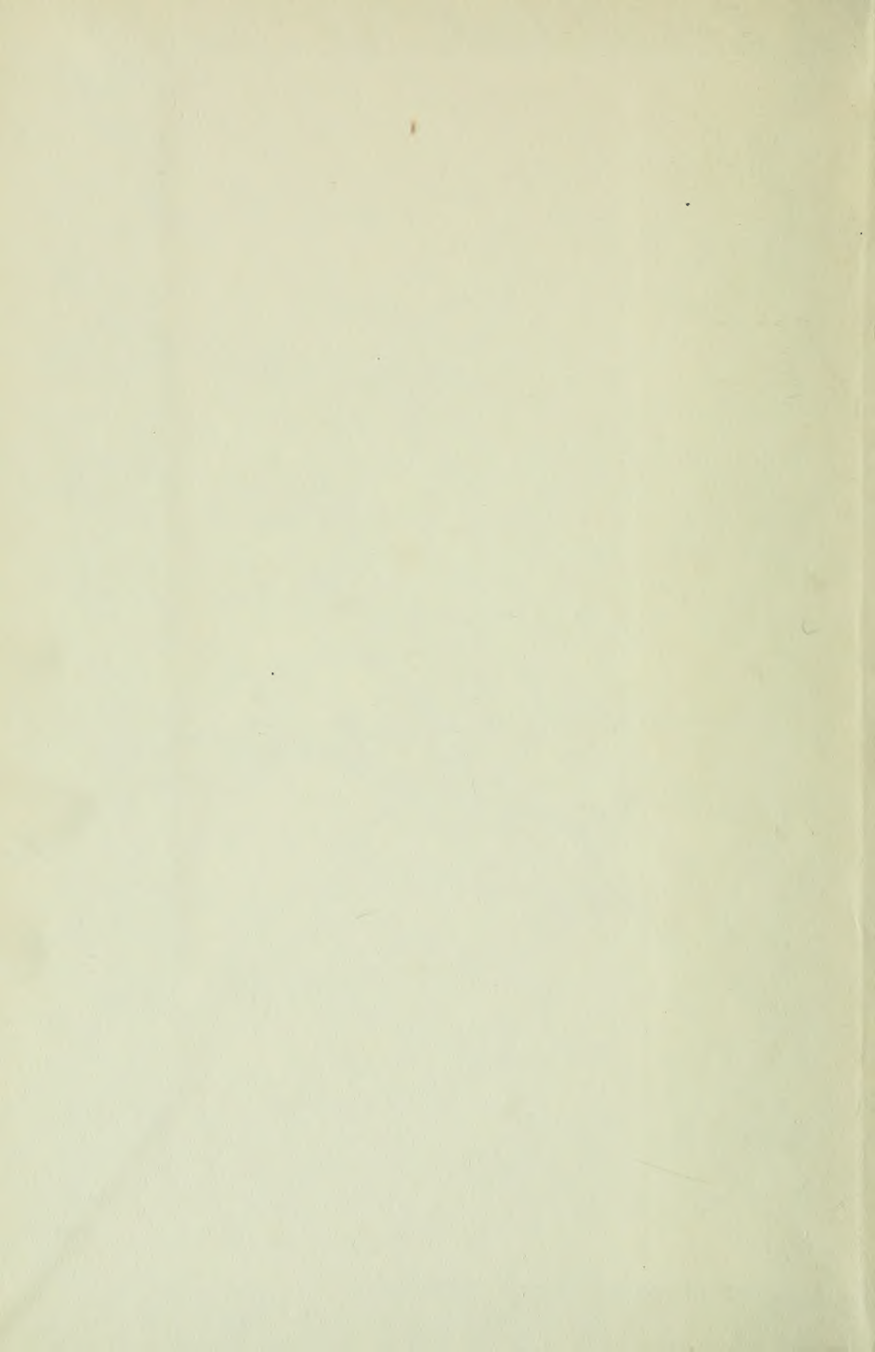
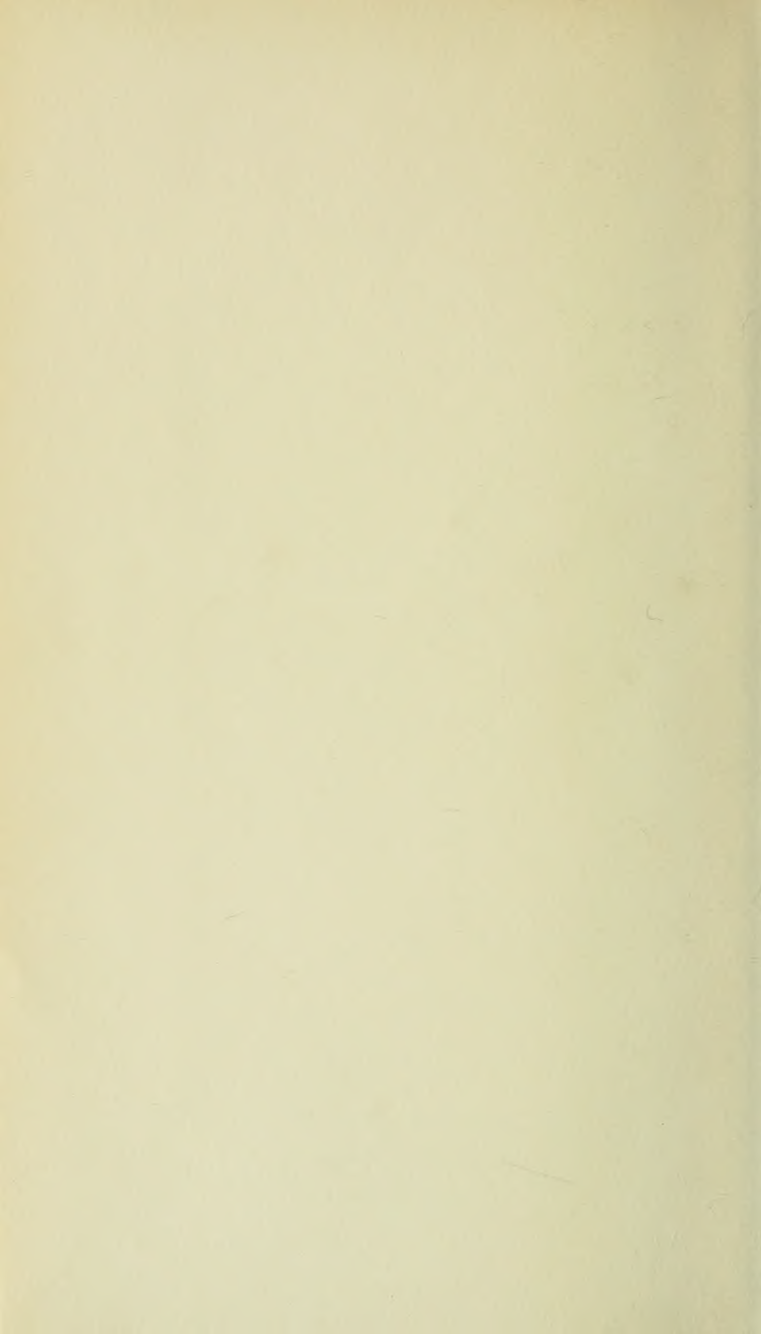
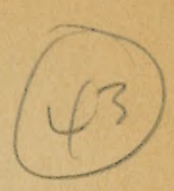

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 918 3





ZEITGENÖSSISCHE KOMPONISTEN

SPECHT / JULIUS BITTNER



ZEITGENÖSSISCHE KOMPONISTEN

EINE SAMMLUNG

HERAUSGEGEBEN VON

HERMANN WOLFGANG V. WALTERSHAUSEN

X

JULIUS BITTNER

von

RICHARD SPECHT



1 9 2 1

DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN

RICHARD SPECHT

JULIUS BITTNER

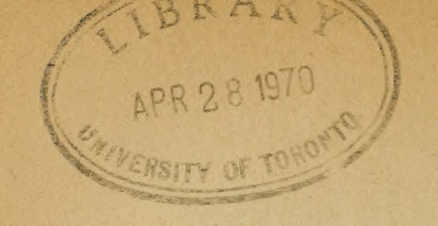
EINE STUDIE

. . . Nicht Meister! Nein!
Will ohne Meister selig sein!



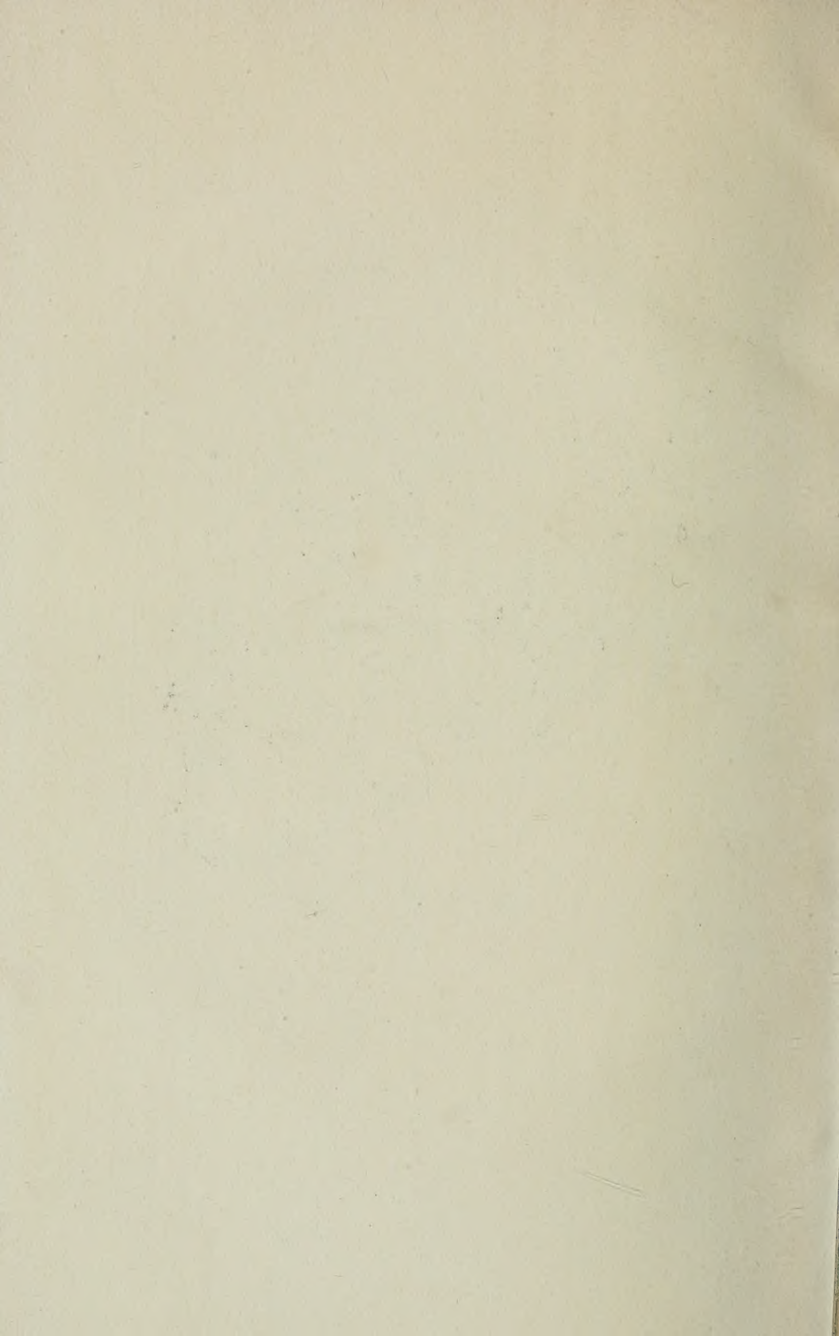
1 9 2 1

DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN


LIBRARY
APR 28 1970
UNIVERSITY OF TORONTO



Julius Bittner



Wanda Maria
meiner geliebten jungen Frau
als Geburtstagsgabe

14. April 1921



VORBEMERKUNG

Der Leser muß gewarnt werden: hier schreibt ein Freund über den andern. Und das darf bekanntlich nicht sein. Über einen Künstler dürfen ja, so will es das Herkommen, nicht die Warmgewordenen, sondern nur die Kühlgebliebenen schreiben; nur die Fernstehenden, nicht die Nahegekommenen. Aber vielleicht kann ein Büchlein wie dieses einmal beweisen, daß nur Wärme und Nähe den Menschen aufschließen und daß das rechte Erkennen einer künstlerischen Erscheinung nicht dem geflissentlich Distanzierten, sondern nur dem liebevoll Vertrauten gegeben wird. Wirklich verstehen kann den Künstler nur, wer ihm auch menschlich verbunden ist, die Krisen seiner Arbeit, aber auch die Beglückungen seiner guten Stunden miterlebt, nicht nur die Resultate, sondern auch die Bedingungen und das Werden des Schaffens. Und vielleicht beweisen diese Blätter auch, daß damit nicht unbedingt Blindheit und Schönfärberei verknüpft sein muß; nur daß, was die „Objektiven“ als Mängel und Schwäche ansehen, von einem, den die Anziehung des Werks zum Freunde seines Schöpfers gemacht hat (und nicht umgekehrt!), ganz anders als integrierendes Element seines Wesens, ja oft als das Bedingende seines Positiven verstanden wird. Wo sie es nicht sind, sondern aus Hemmungen der Äußerlichkeit kommen, wird der nahe Gefährte vielleicht unduldsamer sein als der parteilose Kritiker, der dem Julius Bittner alles vorwerfen wird, was ihn verhindert, der Richard Strauß zu sein; während ich

mich nur gegen alles wende, was ihn hindert, ganz der Julius Bittner zu sein. (Oder zu werden.) Mag sein, daß ich deshalb ihm gegenüber erbitterter bin als mancher seiner strengsten Beurteiler; gerade weil er mir wert ist und weil mir mitten im Wahnsinn dieser Zeit seine Erscheinung eine der wenigen bedeutet, die eine Hoffnung auf bessere Menschlichkeit lebendig erhalten. Ganz abgesehen davon, daß ich nun einmal zum „parteilosen Kritiker" nicht tauge. Immer wieder gibt mir Oscar Wilde mit seinem Wort recht: „Nur über Dinge, die einen nichts angehen, kann man unparteiisch urteilen. Das ist auch der Grund, warum ein unparteiisches Urteil niemals Wert hat." Bittner geht mich etwas an. Und mir liegt daran, daß er auch den Leser dieses Buches angehe. Daß die „Gerechtigkeit" darunter leidet, glaub' ich nicht einmal. Aber wichtiger ist mir, daß die Wahrheit und die Liebe nicht leiden: der Blick eines geprüften Auges und die Einfühlung eines geprüften Herzens. Und die gedeihen nicht bei einem, der sich als „Vorgesetzter" des Künstlers dünkt. Die Duse hat einmal zu Hermann Bahr gesagt: „Aber Sie! Sie sind ja gar kein Kritiker — Sie sind unser aller guter Kamerad!" Ich wünschte mir sehr, daß die Musiker von mir ein Gleiches sagen. Aber der Leser, der gewohnt ist, von Objektivität, von Gerechtigkeit, von Distanz zu hören und all diese schönen Dinge für schätzbare Eigenschaften des Musikschriftstellers zu halten — der Leser muß vor einem, der nichts von alledem hat, gewarnt werden.

R. Sp.

Wien, April 1921.

I

Wir haben ein paar große Meister miterlebt: Mahler und Strauß. Und neben ihnen sind ein paar wichtige, ist ein unbekümmert leidensvoll nach dem Neuen ringender, Arnold Schönberg, dessen letzte Werke den vielen noch unverständlich sind, aber dessen trotzig duldende Unnachgiebigkeit Ehrerbietung fordert und die Pflicht des Wartens und Bereitstehens auferlegt, bis seine Musik sich dem noch widerstrebenden Sinn erschließt; ist ein ganz abseitiger, Hans Pfitzner, der standhafte Prinz der Musik, der nur, wenn er polemischer Schriftsteller sein will, dann schon mehr „standhafter Zinnsoldat" wird. Und dazu Franz Schreker und Erich Korngold als die stärksten Zeichen einer neuen Tondramatik. Dann noch einige schöne Begabungen, die ruhig und sicher ihren Weg gehen. Und haben neben ihnen ein ganzes Heer von erfolgstrebiger Mittelmäßigkeit, von geflissentlicher Absonderlichkeit, von falscher und echter Modernität — viel Unergiebiges und wenig Erfreuliches in bunter Reihe. Wir haben Futuristen und Expressionisten der Musik. Haben Wagner- und Straußkopisten, Brahmsepigonen, Pucciniparfümeure, Tonzerstäuber und Reisende in traditioneller Sinfonik. Haben Filmkomponisten und Mysterienverfertiger, Vierteltonapostel und Melodieaustreiber. Und wir haben den Julius Bittner.

Das ist einer für sich. Ein Kernhafter und Gesunder mitten in all der Hysterie. Ein Natürlicher unter all der Künstlichkeit. Ein Aufrichtiger neben all der Verlogenheit. Einer, der nicht schon mit zwanzig Jahren unsterblich war und der jetzt, mit sechsundvierzig, noch lange nicht mit sich fertig ist. So fest und deutlich sein Wesen schon in dem ersten Tondrama ausgeprägt war, das auf ihn zu hören zwang — dieses Wesen hat sich heute noch nicht von allem Ungemäßen befreit und zu einem entscheidenden Werk gesammelt, das ihn ganz enthält, vollkommen ausdrückt und das Höchstmaß seiner Existenz feststellt. Er sucht noch immer: sich selber und die endgültige Ausformung seines eigentlichsten Seins. Er hat viel gefunden, hat bezwingende Zeichen seiner Besonderheit gegeben, hat in dramatischen Tonschöpfungen von liebenswerter Kraft und Wärme, von gläubiger Einfalt und würzigem Humor die Gestaltung eines herzlichen, echten, sehr österreichischen und in schöner Fülle starken Menschentums gegeben. Aber so schön und reich einzelne dieser Werke sind — es ist keines von ihnen, dem man den Namen eines repräsentierenden geben könnte, ja kaum eines oder zwei, die ganz rein, von jedem Abgleiten ins Fragwürdige ferngehalten sind. Wobei sich aber das Seltsame zeigt, daß in diesen Werken, eben weil man in ihrem Schöpfer noch viel mehr vermutet, als sie aufzeigen, manches unbefriedigt läßt, ja aufreizt, was man bei anderen mit Freuden willkommen hieße; und wieder, daß in ihnen Dinge sind, die man jedem andern mit Verdruß ankreiden würde und die bei ihm gar nicht

stören, ja, deren man froh wird, weil sie eben so ganz und gar zu ihm gehören.

Hier liegen Probleme verschiedener Art. Probleme der Persönlichkeit, des Schaffens, der Technik, des Willens zur Meisterschaft. Und neben diesen singulären auch die allgemeineren des modernen dramatischen Stils, der künstlerischen Operndichtung, des musikalischen Verfahrens einer durch Wagner befruchteten und wiederum durch ihn gehemmten Generation, die ihren Weg über ihn hinaus oder um ihn herum suchen muß. Denn zurück führt keiner mehr. Wo es so scheinen will, oder wo einer geflissentlich einen finden möchte, der zu früheren Opernformen hin und von ihnen aus zu Neuem gehen soll, hat er sich immer noch als eine Sackgasse herausgestellt. Die Ariadne, an die hier jeder denken wird, gehört nicht zu diesen Versuchen und ist, nebenbei gesagt, die beste Bekräftigung des eben Ausgesprochenen: sie zeigt, wie einer, der ein ganz Eigener ist, sich selbst und seine Zeit sogar dann nicht verleugnen kann, wenn er im bewußten Nachformen alter Stile eine Maske vornimmt. Sie fällt von selbst ab, und rings um den Väterhausrat blüht es in roten Dolden einer Melodik, die von heute ist und, wenn sie auch im Einst wurzeln mag, sich doch nur in unserer Zeit erschließen, nur von diesem einen, Einzigartigen ans Licht getrieben werden konnte. Eine Zeitlang schien es, als wollte man Wagner ausschalten. Es zeigt sich, wie unsinnig das war: sein Werk und sein Gedanke sind nicht mehr wegzudenken; es kann sich nur darum handeln, ihm nicht zu ver-

fallen, sich mit ihm auseinanderzusetzen und dann, derart befruchtet, den Ausweg zu finden, der abseits vom Kulthaften und Mythischen ebenso wie vom Sensationsfilm, in gemäßen Proportionen und nicht in den nur den weltumfassenden Stofflichkeiten Wagners entsprechenden monumentalen Riesenmaßen seiner Bühnenspiele eine Möglichkeit des Tondramas zu suchen, dessen Wesen durch Musik bedingt wird und wiederum Musik fordert, das irgendwie ins Gleichnis und Symbol reicht (was mit anderen Worten das gleiche, Musikbedingende aussagt) und doch wieder, wenn auch durch sinnvollen und dichterisch gewichtigen Inhalt und durch blutwarme Menschengestaltung erhöht, des ursprünglichen Sinnes der Oper als reizendes Spiel, als Verführung des Ohrs und des Auges nicht ganz vergißt. Wie Richard Strauß diese dramatische Sendung erfaßt und erfüllt hat, habe ich im 2. Band meines Buches über ihn[1]) zu zeigen versucht. Hier möchte ich dem Weg eines anderen nachgehen, der ihm an Meisterschaft nicht gleichkommt, aber die starke Doppelbegabung als Wort- und Tondichter vor ihm voraushat und auf seine Art zu anderen Ergiebigkeiten gelangt ist. Nicht ohne Krisen, nicht gleichmaßvoll und wohl noch nicht am Ziel. Aber durch sein ganzes Wesen anziehend: in seiner Wärme und seinen Hemmungslosigkeiten, in seiner guten Herzlichkeit und den Entgleisungen seines famosen Temperaments, in seiner Kraft und Zartheit

[1]) Richard Strauß und sein Werk. Zwei Bände mit Notenanhang, Porträts und Faksimilia. Erstes bis drittes Tausend. Leipzig und Wien, E. P. Tal & Co. Verlag.

und sogar in der urwüchsigen Wahllosigkeit seiner sicher in sich ruhenden Unschuld eine der besten Figuren im Hofstaat der heutigen Musik.

Er wirkt zunächst sehr einheitlich, fast primitiv in all seiner robusten Helligkeit; man spürt sofort die bäuerliche Abstammung. Aber er ist dabei voller Widersprüche. Er ist laut, schmetternd, studentisch burschikos, ungehemmt lachend und randalierend — und sein Schönstes liegt in den ganz leisen, zarten Dingen, in der Schamhaftigkeit des Gefühls, im Stummwerden des Aussprechbaren und im unaussprechlichen Heraussingen all des Verschwiegenen, für das jedes, auch das subtilste Wort schon zu deutlich wird. Er beträgt sich, künstlerisch genommen, im Frack so wie andere in Hemdärmeln und in Hemdärmeln so wie andere im Frack. Er ist das, was man bei uns gern (im guten Sinn) einen „Lackel" nennt, ungehobelt, stämmig, vierschrötig, trinkfest, verbreitet Lärm und Gelächter um sich, und wo sein derbes Wort hinschlägt, wächst kein Gras mehr — und dieser Lackel ist die empfindlichste, reinste, gütigste Seele, schonungsvoll und schonungsbedürftig, der treuesten Hingebung fähig, weichherzig bis zur Wehleidigkeit und dabei oft hart gegen sich selbst, bei dieser Härte aber kritiklos. Wenige haben eine gleich hohe und unbedingte Ehrfurcht vor der Kunst, wenige dienen ihr demütiger; aber auch nur wenige werden es gleich ihm vermögen, neben eine Stelle von bezwingender Kraft oder von hinreißend scheuer Lieblichkeit eine monströs-triviale oder geschmacklose zu setzen und ebenso, manchmal, einem Werk von knapper

Geschlossenheit, einheitlichem Stil und anziehendster Wärme ein anderes auf dem Fuß folgen zu lassen, das in seiner salzlosen Redseligkeit, seinem zweifelhaften Kneipzeitungshumor und seiner beängstigend hingeschleuderten Arbeit etwas Erschreckendes hat. (Wie es mit der „unsterblichen Kanzlei" nach dem „höllisch Gold" war.) Es ist, als wären in ein Silberbergwerk taube Gänge eingesprengt. Geniale Züge wechseln mit solchen, deren trostloser Plattheit kaum ein Dorfschullehrer fähig wäre; sorgsamste Arbeit oft mit Partien, die derart salopp und gehudelt, und anderen, die so unbeholfen sind, daß jeder Konservatorist sich ihrer schämen würde. Er kann vieles nicht, was weit Geringere treffen, und vermag wieder, was keiner erlernen kann, sondern was man „haben" muß. In ihm ist ein Stück Volk lebendig und produktiv; aber differenziert durch den Großstadtmenschen, der er doch nicht ist, aber dessen Gebärde manchmal die unmittelbare, ursprüngliche ersetzt. Er ist ganz unverdorben und von wunderschöner „Unerfahrenheit", aber gerade dadurch geht er manchen Lockungen in die Falle, die ihm verhängnisvoll werden. Das macht: all diesem festgewurzelten und gesunden Österreichertum, das schließlich die Summe dieser disparaten Züge bedeutet (oder: dessen Abspaltungen sie sind), fehlt eines, was sonst zumeist mit ihm verbunden ist: die tiefe, unbeirrbare, innere Sicherheit, die ganz gefühlsmäßig das Rechte trifft, ohne erst den Verstand zu befragen. Oder vielmehr: sie fehlt ihm nicht, aber sie ist ihm gestört worden bis zur Gefahr ihres Ver-

lustigwerdens. Er ist unsicher, verwirrt, betäubt und ratlos gemacht worden, weil man nicht sehen wollte, was er zu geben hatte und was an ihm einzigartig war, und von ihm verlangte, was er nicht vermochte. Daß er trotz alles Verzagtseins sich dessen gar nicht bewußt wurde, wie sehr jene untrügliche innere Gewißheit gelitten hat und daß er so arbeitete, als wäre er ihrer noch mächtig wie zuvor, — das hat ihm böse Zeiten bereitet, war schuld an manchem Versagen und manchem Fehlgriff. Es ist ein Glück, daß diese Krise überwunden erscheint, daß er wieder zu sich und zur rechten Selbstbesinnung findet und zu dem inneren Gleichgewicht zurückkehrt, das ihm wie kaum einem anderen nötig ist, weil er es im äußeren Leben dieser Zeit nicht zu finden vermag. Sein letztes Werk, „Die Kohlhaymerin", zeigt ihn auf diesem Weg. Es ist der seltsame der Genesung eines Gesunden, der am Zweifel an der eignen Fülle und Kraft erkrankt war und die Mittel von außen her statt aus dem eigenen Ich holen wollte.

Das sind seine Probleme. (Neben einer Reihe künstlerischer, die aber nicht ausschließlich die seinen sind und auch bei anderen zur Lösung drängen.) Betrachten wir sie näher. Vor allem aber ihn selbst, sein Erleben und sein Wesen.

II

Julius Bittner ist am 9. April 1874 als Sohn des Richters und späteren Hofrats Julius Bittner geboren worden. Die Mutter kam aus Oberösterreich, aus der Familie Heinzel, einer Generation von Erbschulmeistern, die zu Raab im Innviertel den Landkindern die Geheimnisse des Lesens und Schreibens erschlossen haben. „Zur Naturgeschichte eines oberösterreichischen Landschullehrers gehört es, daß er viele Kinder hat, daß alle Kinder musikalisch sind und daß der Vater, der selbst Klavier, Orgel, Violine und sonst allerlei spielt, jedes seiner Kinder ein Instrument lehrt." So erläutert Bittner selbst in einem lustigen selbstbiographischen Abriß die Wesenheit seiner Vorfahren und erzählt weiter: „Ich selbst habe als Student noch auf dem Chore der Raaber Kirche die Lamentationen am Karfreitag mit rührendem Baritonknödel gesungen, und mein Onkel schlug dazu die alte Orgel. Besonders ‚Mich dürstet' soll ich mit ergreifendem Ausdruck gesungen haben." Eigensinn, Zähigkeit und ein Stückchen Kohlhaas-Rechthaberei war sein Erbteil vom Vater; von der Mutter jenes seltsame Gemisch des Oberösterreichertums, in dem sich Heiterkeit und Jähzorn, Verträumtheit und gerader Sinn, Trotz und Dumpfheit, Herzenswärme und verstocktes Mißtrauen, gläubige Kraft, Gefühls-

seligkeit und Natursinn mengen. Von alledem hat Bittner ein gut Teil mit auf den Weg bekommen; nur von der Schulmeisterei der „Ahnen" ist nichts an ihm zu merken — unbeschwerter von allem Magisterkram, aber auch von allem pädagogischen Talent und Willen ist kaum einer zu denken. Seine Begabung scheint sich früh in ihrem Doppelwesen geäußert zu haben. Aber ein „Wunderkind" war er keineswegs. Er selbst berichtet: „Musikalisch war ich schon von früher Kindheit an, doch ohne Anzeichen schöpferischer Veranlagung. Erst mit vierzehn Jahren schuf ich meine erste Oper. Das sensationelle Werk ist verloren gegangen. Es behandelte eine von mir dramatisierte Indianergeschichte. Den Höhepunkt bildete eine Szene am Marterpfahl. Hätte ich die ‚Tosca' geahnt, ich hätte das Zeug nicht ins Feuer geworfen."

Er scheint keine frohe Jugend gehabt zu haben. Nicht etwa im Sinne irgendwelcher Entbehrungen, physischer oder seelischer, auch nicht in dem einer unguten Atmosphäre im Elternhause oder in dem des Mangels einer „guten Kinderstube" — ein Begriff, dessen Wichtigkeit bis vor kurzem ebenso unheilvoll unterschätzt worden ist, als ihm jetzt übertriebene Bedeutung für das Wesen und Werden des Mannes zugemessen wird. Gewiß ist es nicht hoch hergegangen im Hause eines nicht durch Erbschaft begüterten österreichischen Richters: gesunde Einfachheit war die Signatur des Bittnerschen Haushalts, und was es hieß, sich in Rechtlichkeit und Zufriedenheit zu bescheiden, andere nicht mit den eigenen Sorgen zu behelligen,

den Kindern und Nachbarn ein Beispiel von Sparsamkeit, Geradheit, kräftiger Zucht und schönem Bürgersinn zu geben, hat der Knabe früh erfahren, und der Mann hat es zu bewähren gewußt. Auch keine Hemmnisse äußerer Art, keine Streitigkeiten in der Familie oder das Nichtbegreifenwollen, daß zwischen Eltern und Kindern eben eine ganze Generation liegt und daß diese Zeitkluft nur durch Liebe und Verstehen überbrückt werden kann, wenn die natürliche Verschiedenheit der Empfindungen, Anschauungen und der Wesensart Jüngerer und Älterer nicht zu unheilvollen Spannungen, ja zu immer gereizterer und durch das Aufrechterhalten all des Scheins von Würde, Ehrerbietung, Pflichten der Eltern und Kinder noch gesteigerter Feindseligkeit führen soll — nichts von all diesen heimlichen und offenen Tragödien hat Julius Bittners Jugend verstört. Was sie zu einer gleichsam im Schatten verlebten machte, kam nicht von außen, nur aus seiner eigenen Innerlichkeit. Das klingt für jeden seltsam, der diesem sonnenhellen, kraftvoll freudigen, zuversichtlichen, immer wieder von Hoffnung und Selbstvertrauen geschwellten Menschen nahegekommen ist. Aber dieses Freilicht- und Freiluftnaturell hat gerade in den entscheidenden Kindheitsjahren gleichsam im Treibhaus und seiner brutheißen, windstillen, schlaffen Luft gelebt. Es muß ein Zustand jahrelanger Dumpfheit gewesen sein. Er schien träge — aber was in ihm wühlte und ihn innerlich band, war mehr, als was in den findigsten Köpfen der Mitschüler vor sich gehen mochte. Er war schweigsam, in sich gekehrt, und was sich in ihm an-

sammelte, was quälend, verwirrend, ihm selbst unverständlich und unheimlich in ihm rang und gärte, entlud sich dann plötzlich in furchtbaren, fast sinnlosen und in ihrem Anlaß beinahe immer irrelevanten Jähzornsausbrüchen, in denen jede Selbstkontrolle ausgeschaltet schien und unter denen keiner mehr litt als er selber. Das Stoßweise seiner Begabung, das sich jetzt noch äußert und in einem einzigen jähen Wurf das Rechte treffen muß (oder es gänzlich verfehlt, bis zum Nichtmehrgutmachenkönnen), scheint sich in jener Zeit der Unreife in so unerfreulicher Weise Luft gemacht zu haben, — wobei es für ihn vielleicht ein Glück war, daß er nicht so viele psychische Ventile hatte, um ein „normales" Gemütsleben zu führen. Und auch heute ist es oft nicht schön, wenn er in einem jener Anfälle von Zorn und Erbitterung über menschliche Gemeinheit nicht nur in seinem derb schallenden, heftigen Wort um sich schlägt, sondern solch eine Explosion in Produktives umgesetzt wird: dann ist es, als ob eine Blutwelle alles wegschwemmte, was an Verstand, Geschmack, Kultur in ihm gereift ist; er schlägt einfach auf den Tisch und wettert — was sehr erfrischend ist, wenn es im bloßen Gespräch passiert, aber recht wenig erquicklich, wenn es sich zu Gestaltung verwandeln will. Denn dann geschieht es ihm, daß er sein bestes Teil, seinen Humor und das herzliche Verstehen in guter Weltbetrachtung, mit seinem fragwürdigsten verwechselt: mit einer lärmenden, zornigen Lustigkeit, die nicht aus dem Herzen kommt, sondern aus undisziplinierten Nerven und aus einer selbstkritiklosen Ungehemmt-

heit, in der all seine gütige Kraft zu einem beleidigten Radaumachertum und falscher Kneipbrüderheiterkeit pervertiert scheint; dann kommen Ungeheuerlichkeiten wie gewisse hahnebüchene Zeitungsartikel oder die Schlußakte der recht originell komisch angelegten „Unsterblichen Kanzlei“ oder gar der gottverlassenen Kriegsgewinnerposse „Petroleum“ heraus (die glücklicherweise der Öffentlichkeit vorenthalten worden ist). Aber man mag sich denken, daß der kleine Julius den Eltern und Lehrern schon einiges zu schaffen machte, wenn noch der reife Mann durch Zorn oder Empörung derart aufs falsche Gleis gedrängt zu werden vermag. Und sicher, daß er selber es noch weniger leicht hatte. Es war, als ob Ererbtes und Neugeschenktes miteinander in der Seele des Kindes rängen; ein dumpfes Brüten, das von kurzsichtigen Erziehern allzu leicht für Faulheit gehalten wird, seelische Wachstumsschmerzen, ein Sichdehnen und Strecken, das dem Knaben, der all dieses Werden und Treiben in sich spürte, ohne es zu begreifen, irgendwie unheimlich war und ihn von den anderen und ihren unschuldigen Ergötzungen fernhielt, nach denen es ihn doch hinlockte; Treibhaushitze statt der Tageswärme, plötzliches Blütenerschließen und jähes Hinwelken allzu heftig emporgeschossener Ranken — ein Prozeß geistiger Pubertät, der sich hier früher als sonst und in kürzere Zeit zusammengedrängt abgespielt zu haben scheint und dessen Heftigkeit und Vorzeitigkeit offenbar für die ganze Entwicklung seiner Persönlichkeit, aber auch für die Art ihrer seelischen Legierung entscheidend gewesen sein muß. „Einen einzigen früh-

heißen März" nennt er selber diese Jugendjahre, und sein rebellischer Eigensinn mag unter der Verständnislosigkeit der durchschnittlichen Gymnasiallehrer schon recht sehr gelitten haben; tatsächlich war die Gymnasialzeit eine der Sorge für die Eltern und eine des lautlosen, erbitterten und doch schließlich unergiebigen Kampfes gegen seine Erzieher für ihn selbst. Die Musik war seine Helferin, äußerlich und innerlich. Schon damals; so wenig irgendeiner (und er am wenigsten) ahnen konnte, daß er zum Musiker bestimmt sei, und so spät er eigentlich im rechten Sinn endgültig zu ihr gefunden hat. Denn seine tonkünstlerische Betätigung, auch wenn sie frühzeitig zu einer freilich nur als Unterhaltung und Kinderspiel geübten Produktivität drängte, war — ich sagte es schon — nicht im geringsten bemerkenswert; seine Lust zur Musik anfänglich noch weniger, „so daß die gute Mama einstmals den sich heftig Sträubenden bei den Ohren unterm Klavier hervorziehen und in die Arme Clementis führen mußte". Eine Augenentzündung, die den Knaben wochenlang ins dunkle Zimmer bannte, war der Anstoß zu lebhafterem freiwilligen Musizieren: er spielte, was ihm einfiel, und bei dieser Gelegenheit fiel zum erstenmal sein gutes Gedächtnis auf. Mit zwölf Jahren hörte er zum erstenmal den „Lohengrin", und „von diesem Tag an hatte ich den Wunsch, auch so was zu machen. Der Niederschlag dieser Absicht war dann die bemeldete Indianeroper". Erst als Fünfzehnjähriger begann er ordentlich Harmonielehre zu lernen, Übungen im bezifferten Baß zu machen — vielleicht sogar zu einseitig: heute

noch ist der Harmoniker in ihm stärker als der Kontrapunktiker. Aber auch das ist wohl Veranlagung; und daß Bittner — im Gegensatz zu Mahler, der immer sagte: „Es gibt keine Harmonie, es gibt nur Kontrapunkt" — davon überzeugt ist, daß für den Theorieunterricht die Kontrapunktlehre erst in zweiter Reihe zu stehen habe und die profunde Kenntnis Sechters den Jünger aller technischen Sorgen enthebe, dürfte wohl nur ein unbewußtes Bekenntnis der eigenen, besonderen Fähigkeit, sicher aber kein gültiges künstlerisches Dogma sein (auch wenn die kontrapunktische Überladung der modernen Musik ihr Bedenkliches hat: sie täuscht zu leicht über substantielle Armut durch die Künste der Themenspiele hinweg). In dieser Zeit schwankte die Wage wieder der Musik zu; es scheint in dieser Jugend nur ein „Entweder — oder" gegeben zu haben, gleich den Figuren eines Wetterhäuschens trat entweder die Dichter- oder die Musikerseele Bittners ausschließlich hervor — daß sie zu endgültiger Einheit, zu gegenseitigem Einanderbedingen verschmolzen, war erst das Resultat langer Jahre, es hieß erst durch Wagner hindurchgehen. Aber trotz des Lohengrin, den der Bub gehört hatte, war ihm die Welt Wagners noch lange verschlossen, und vielleicht hängt es damit zusammen, daß gerade in der Zeit der körperlichen Mannesentwicklung der Dichter in ihm ganz geschwiegen hat. „Dafür begann bald ein reges Komponieren für mein Klavier und die Violine meines Bruders. Ich weiß nicht, wie viele Sonaten ich damals geschrieben habe. In meinem 16. und 17. Lebensjahre aber konnten wir so alle drei Wochen eine neue aufführen."

Die Aufführung einer Chormesse, die Bittner an Stelle des erkrankten Gesangslehrers von der Orgel aus dirigierte, scheint wieder einen Wendepunkt bedeutet zu haben: von diesem „Ereignis“ an, das doch gerade wieder seine Fähigkeit als Musiker bewies, trat die Musik seltsamerweise in den Hintergrund. „Die siebente Klasse feierte mich als Helden,“ erzählt er in seiner launigen Weise, „der gute Religionslehrer hielt eine gerührte Ansprache, ich aber fühlte zum erstenmal die Strahlen des Künstlerruhms. Ich beschloß nun, berühmt zu werden, und verfaßte ein Drama, das wegen seiner drastischen Erotik von meinen Mitschülern gern gelesen wurde; es hieß ‚Circe‘.“ Merkwürdig genug, daß sich der Dichter meldet, wenn eine Begebenheit, in der sich der Musiker bewährte, den Entschluß in ihm weckt, raschen Ruhm zu erobern; merkwürdig, weil es für das Primäre des Dichterischen in Bittners Veranlagung spräche und weil das doch nicht stimmt: der Sonderfall eines Künstlers, bei dem der poetische Einfall fast immer so durchaus durch Voraussetzungen der Musik bedingt ist und wieder der musikalische nur durch die Befruchtung des Dichterischen wahrhaft ergiebig wird, und einer ohne den anderen zumeist unlebendig und wenig standfest wirkt, wird sich nicht häufig mit solcher Schärfe wie bei Julius Bittner ergeben (von Richard Wagner, mit dessen Riesenmaßen kaum ein anderer zu messen ist, natürlich abgesehen); selbst bei Franz Schreker scheint mir die „Dosierung“ dieser Begabungen nicht derart gleichmaßvoll wie hier. Kein Wunder, daß es Jahre des Ringens, der Un-

selbständigkeit, der Anpassung und der endlichen Selbstentdeckung gilt, bis die befreite Schöpferkraft sich gefunden hat und bis ein Ausgleich all dieser beklemmenden, gärenden, im Widerstreit gegeneinander kämpfenden, ja vermeintlich feindlichen Kräfte erfolgt; bis sie nicht gegeneinander, sondern miteinander gehen, in der Erkenntnis, daß hier Komponenten der gleichen mysteriösen produktiven Anlage walten. Damals schien die dichterische zu überwiegen; aber bald darauf mußte alle Kunst eine Zeitlang verabschiedet werden: der Wirklichkeit einer realen Berufswahl zuliebe. Nach der Maturitätsprüfung kamen die Universitätsjahre: Bittner sollte Jurist werden, dem Wunsch des Vaters gemäß, der mit Leib und Seele Richter war und „den Sohn nicht anders geborgen wissen konnte als auch am Richtertisch". Es ist ja auch so gekommen, und Julius Bittner hat auch diesem Stande Ehre gemacht: mehr als zwanzig Jahre lang hat er das Richterkleid getragen, hat sein Amt mit dem vollen Einsatz seiner Menschlichkeit, seines Verantwortungsgefühls und seiner Güte ausgeübt, gerecht ohne Härte, hilfreich ohne Schwäche, und ist erst vor kurzem mit dem Titel eines Oberlandesgerichtsrats beurlaubt worden, um ein Jahr lang ganz der Kunst zu leben. Ich weiß nicht, ob Bittner all diese Zeiten der Amtstätigkeit beklagt und als einen Raub an seiner Künstlerschaft empfindet; aber ich glaube es nicht, und er sollte es nicht. Abgesehen davon, daß ein Beruf, der derart den ganzen Menschen in Anspruch nimmt, nur stählen, konzentrieren und für alles ethisch und künstlerisch Hohe frei machen muß: er hat ihm

den Blick geschärft, das Gefühl für Menschenschicksal in ihm geweckt, hat ihm gezeigt, daß auch in den Tragödien des Alltags die ewigen Menschheitsgesetze wach sind und daß auch im geringsten Geschick ein Sinnbild für das Größte liegen mag. Und er hat ihn das Volk kennen gelehrt und ihm tieferes Schauen ins Leben eröffnet, als es den meisten vergönnt ist. Ja, es mag sein, daß Bittners Eigenart, die Besonderheit seiner Weltbetrachtung und die Symbolik realen Geschehens, die gerade für sein Werk entscheidend ist, diesem Beruf zu danken ist, daß der Künstler erst durch den Richter ganz geweckt und zu seinem rechten Wesen gebracht wurde. Im Leben wertvoller Menschen gibt es keinen Zufall, und auch das unscheinbarste Erlebnis hat seinen Sinn. Es heißt sein eigenes Dasein mißverstehen, wenn man Phasen daraus wegwünscht, die man bei ihrem Durchleben als feindselige empfunden hat: gerade sie sind es zumeist, die den Menschen endgültig ausformen und ihn zu sich selbst zwingen. Julius Bittner hat als Richter Hunderten und Hunderten zu ihrem Recht verholfen, hat sie sicher gemacht und vor Argem bewahrt, hat ihnen Vertrauen zur Menschlichkeit gegeben, hat schwere Schicksale gelindert, häßlichen Streit geschlichtet und versöhnt, und mancher wurde aufgerichtet, der seinen Halt verloren hatte. Das wäre wahrhaftig Lebenssinn genug. Aber diese Gerichtsjahre hatten sicherlich auch noch ihren besonderen für ihn selbst. In ihnen ist der Künstler gereift und hat seine Physiognomie erhalten. Daß dann noch Erlebnisse anderer Art, junge Liebe und Ehe (die

heute in unvermindertem Glück besteht und in der ihm von seiner Frau, dem besten Kameraden, der besten Sängerin seiner Lieder und einem famosen, geraden, mutigen Menschen dazu, zwei echte Bittnerbuben geboren wurden), und Einflüsse von entscheidender Kraft mit an dieser Künstlerschaft formten, wird noch zu berichten sein.

Auch in den ersten Universitätsjahren schwieg die Musik nicht ganz. Zwar, der akademische Gesangsverein, in den Bittner bald geriet, war nicht der rechte Boden für ihn, so unterhaltsam dem jungen Fuchs mit Band und bunter Mütze auch das sangesfrohe und trinkfeste studentische Treiben sein mochte. „Das Tuttiplazen behagte mir nicht“, meint er; in Wahrheit dürfte sich der Künstler in ihm nicht nur gegen die Homophonie des Gesangs, sondern auch gegen die Minderwertigkeit des Gesungenen und nicht zuletzt gegen den Einschlag von Politik und Bierbank gewehrt haben, der dort oft das frohe Singen zu Schaden mochte bringen. Ganz anders im akademischen Wagnerverein, in dem ihm die Welt Bayreuths, aber auch die Anton Bruckners und Hugo Wolfs aufging und in dem er den Apostel fand, auf den jede junge Künstlerseele wartet, um sich das rechte Himmelreich erschließen zu lassen — und den auch jede junge Künstlerseele, die von der rechten Sehnsucht getrieben ist, findet und von je gefunden hat. Hier hieß dieser Apostel Josef Schalk.

Schalk war wirklich eine Prophetennatur. Einer von den ganz Selbstlosen, die ihr ganzes Glück darin finden, einen Größeren zu verkündigen. Einer, der

mit dem Feuerkopf durch die Wand der Vorurteile ging (es gibt keine härtere und massivere), der nicht an Erfolg, Karriere und Ruhm dachte, dem eigenen Leben voll Gleichgültigkeit gegenüberstand, weil ihm nichts wichtig war als die Erfüllung des Kundrygebots: „Dienen, dienen!" Denen er diente, hießen Wagner und Liszt, Bruckner und Wolf; mit fanatischer Liebe und liebevollem Fanatismus, werbend, rufend, vermittelnd durch Wort und Tat. Das Wort war, wenn es gedruckt erschien und von seinem flammenden Wesen abgetrennt war, eher abgeschmackt und unverdaulich, in jener neudeutschen Rhetorik, deren übler, geschwollener Phrasendunst der guten Sache so viel schlechte Dienste geleistet hat: liest man heute eine der Schalkschen Brucknerexegesen, so lächelt man über diesen verworrenen und verstiegenen Bombast und begreift es schwer, daß solches „Boche"-Wesen dem Meister aus St. Florian die Jünger nicht vertrieben hat. Wer ihn aber noch eine der Brucknerschen Sinfonien am Klavier zelebrieren hörte, begriff es: die Liebe war stärker als der Ungeschmack. Betrachtet man einen der Auszüge Schalks, dann wird man eine Ahnung von der Kraft eines Nachdichtens bekommen, wie sie bei Bruckner heute einzig noch Ferdinand Löwe am Klavier vermag. Für die Jünglinge, denen die Schöpfungen all dieser Meister auf solche Art aufgingen — Schöpfungen, nach denen sie schon in gesundem Haß gegen Hanslick und all das andere kritische Pack verlangten, die all das niederwitzelten, verleumdeten, bespien, was der mächtigste Ausdruck aller Sehnsucht der Zeit war — für diese Jugend war es einfach eine Offenbarung.

Man kann sich denken, was diese Offenbarung für Julius Bittner bedeutete. Die Welt Wagners war ihm aufgetan, und von da ab wußte er, welche Bereiche der Kunst und der Sittlichkeit durch das Tondrama erschlossen werden konnten, wußte, was es mit dem verlogenen Prunk der „Oper an sich" und all ihren Frivolitäten auf sich hatte, und sah seinen Weg: „Das Drama Richard Wagners lernte ich als den höchsten Gipfel der künstlerischen Entwicklung der Menschheit erkennen. Sein Gesamtkunstwerk umspannt die tiefsten Tiefen und die erhabensten Höhen des Menschengeistes. Sein heiliger Name ist mein künstlerisches Glaubensbekenntnis, Welt und Leben betrachte ich, wie er es uns in seinen ewigen Schriften gelehrt hat." Aber freilich: um ganz zu Wagner vorzudringen, heißt es, erst den Wagnerianer in sich überwinden und als Künstler frei und unabhängig zu werden. Es war ein Glücksfall, daß Bittners Vater, der über das Talent des Sohnes autoritativen Bescheid wissen wollte und der vielleicht auch die Einseitigkeit des Wagnerkults befürchten mochte, die Arbeiten des Jungen dem Urteil Johannes Brahms' unterbreitete, und daß der Meister ihm Josef Labor als Lehrer empfahl. Das war einer von den richtigen Stockmusikanten, dem das helle Licht seines Inneren über die Erblindung der Augen hinweghalf, streng, ein Orthodoxer im Dienst Bachs und Beethovens, Theoretiker durch und durch, Doktrinär der alten Schule und vielleicht gerade deshalb der Rechte für den jungen Phantasten. Wenigstens zu jener Zeit. Die strenge Zucht, der er damals unterworfen wurde, wäre

vielleicht für einen braven, wohlerzogenen Klassiker-imitator, wie sie die Konservatorien dutzendweise züchten, nicht ungefährlich gewesen und hätte zu Trockenheit und papierener Übung führen können. So aber war das Gegengewicht „Wagner“ das beste Korrektiv für diese Studien, und es spricht nur für die Selbstzucht und den Ernst des werdenden jungen Künstlers, daß er nicht einfach durchgegangen ist und den allzu trefflichen Unterricht schwänzte. Er fühlte offenbar, daß ihm dieses Gezügeltwerden gut tat. Geschadet hat es ihm sicher nicht.

Immerhin aber scheint weder Labors Magistertum noch selbst die Last der juristischen Prüfungen mit all ihren öden, geisttötenden Paragraphenqualen das bedingungslose Wagnertum des jungen Bittner umgebracht zu haben. Und wohl nicht nur, weil, wie er meint, „ein oberösterreichischer Schädel nicht mit jedem Prügel zu erschlagen ist“. Sondern weil Entwicklungsphasen so heftiger Art nicht durch äußere Einflüsse, nur von innen heraus überwunden werden können. Jeder Künstler muß erst sein Vorbild in sich vernichten, um zu sich selbst zu kommen, und das ist nur möglich, indem er es so energisch als möglich nachahmt. Eine Kinderkrankheit, die durchgemacht werden muß und die keinem, auch dem Größten nicht, erspart geblieben ist.

Im Fall Bittner waren diese Kinderkrankheiten zwei dickleibige Partiturenwälzer und hießen — wer erriete es nicht? — „Hermann“ und „Alarich“. Wagnerbegeisterung und Wagnermißverstehen können sich nicht drastischer äußern als durch die Wahl solcher

gänzlich widermusikalischer, teutonischer Schwarzrotgoldpoesie und ihres deutschnationalen politischen Bardentums: die Äußerlichkeiten des Wagnerschen Germanentums und seiner Requisiten, Bärenfelle, Trinkhörner und behaarte Recken, mit dem menschlich-ethischen Gehalt des Mythos und seiner grandiosen Konzentration in Szenen von zeitlos ewiger Gefühlshoheit und tragischer Größe zu verwechseln, hieße wirklich Speere nach falschen Zielen werfen und unverstandene Götter ehren, die Gebärde des Wagnerschen Kunstwerks an die Stelle seines Wesentlichen zu setzen. Man kann sich schwer Drolligeres und Unbeholfeneres denken als diese Mammutpartituren und ihr längst verstorbenes Germanentum — und trotzdem haben sie, auch von einzelnen schönen Zügen abgesehen, etwas Rührendes durch den reinen Willen und durch die Unverdorbenheit, die aus ihnen spricht. Bittner selbst lacht heute über diese Jugendwerke: „Die Orchesterbesetzung ist bescheiden. Sie geht nicht über die Bedürfnisse der Götterdämmerung hinaus. Es dauert auch nicht lang. So etwa fünf Stunden gering gerechnet. Einzelnes talentvoll, das Ganze so unmöglich, als nur ein deutscher Jüngling mit 23 Jahren unmöglich sein kann." Ein Urteil, das glatt zu unterschreiben ist. Und mehr: niemand, auch ihr Autor selber nicht, würde es für möglich halten, daß dieses hypertrophische Epigonentum und die „rote Gred" vom gleichen Künstler stammen kann — selbst dann nicht, wenn man die sieben Jahre in Betracht zieht, die zwischen beiden liegen und in denen er um seine Kunst und um sein wahres Selbst gedient hat, wie

Jakob um Rahel. Immerhin: diese kuriosen Werke waren nötig. Nicht für die deutsche Kunst. Aber für den Künstler Julius Bittner.

Damit dieser Künstler sich finde, war zuerst dieser Ausscheideprozeß des Wagnerfiebers nötig, das ihm alles Ungemäße aus den Poren trieb. Es scheinen für den modernen Dramatiker nur diese beiden Wege zur Selbständigkeit möglich: entweder um Wagner herumzukommen oder mitten durch ihn hindurchzugehen. Bittner ist den zweiten gegangen. Er hat in diesen Übergangsjahren einfach stramm und deutsch, wagnerbibelfest und ganz im vorgeschriebenen Jargon Musikdramen verrichtet, offenbar ohne viel darüber nachzudenken, ob andres überhaupt möglich sei, und ohne sich übermäßig anzustrengen, andres zu versuchen und vom Dogma der leitmotivischen, stabgereimten dramatischen Elefantiasis abzuweichen: diese Infektion mußte nun einmal überstanden werden, und sie war heftig genug, „hehr" und „wonnig", „freislich" und „reckenhaft". Auch in der Musik. Und trotzdem bricht auch hier, besonders im „Alarich", hie und da plötzlich Bittners eigenstes Wesen durch all den hochtrabenden Schwulst. Er wirkt ja heute, da seine Erscheinung ausgeprägt ist, wie eine innige Volksweise mitten unter überhitzten Kunstliedern. Diese „Volksweise" ist in manchem Zwischenspiel, in mancher unvermutet aufblühenden herzlichen Wendung und auch in manchem Wort von kräftiger Geradheit und Wärme zu spüren. Wenn auch noch selbst manche dieser Worte gleichsam Helmflügel „à la Wotan" zu tragen scheinen.

Offenbar waren es diese Äußerungen eines gewissermaßen hinter dem Rücken des kurios verrannten Jünglings hervorbrechenden Talents, die Gustav Mahler die Zuversicht gaben, hier an eine starke dramatische Kraft glauben zu dürfen: Menschlichkeitszüge mitten in all dem Stelzengang, das unbewußte Verlangen, selbst diese ausgestopften Museumsfiguren unter ein ewiges Gesetz zu stellen und sie auf die Grundmotive der Menschheit, auf ihre elementaren Gefühle zu reduzieren. Mit dem „Alarich" war (im Jahre 1899) Bittner zu Mahler gegangen. Ohne erst viel nach „Protektion" zu suchen, in dem jungen Selbstvertrauen eines stürmisch Werdenden, der sich zum Sprengen voll alles Schönen fühlt, gar nicht ahnte, wie wenig davon in sein Werk übergegangen war, das ein weniger intensiv empfindender Beurteiler sicherlich als hoffnungslos unbegabt abgelehnt hätte. Mahler spürte jenes Schöne, spürte die ringende Sehnsucht, die in diesem jungen Richter aus Wolkersdorf lebte. Und da er selber wußte, wie weh zielloses Warten tut, aber auch, daß mit diesem „Alarich" bestenfalls ein Heiterkeitserfolg zu erzielen war, weil die Vielzuvielen den Willen zur Größe und zu edler Gestaltung hinter all dem gespreizten Bardentum eines komponierenden Felix Dahn der niederösterreichischen Landschaft kaum ahnen mochten, tat er mehr, als den Vertrauensvollen auf die nächste Oper vertrösten: er führte ihn mit Bruno Walter zusammen, der damals mehr als je Mahlers „Generalkonsul" war, und forderte von ihm, daß er sich des unbeholfenen, schwerfälligen, verlegen lachenden jungen Menschen und

seines Schaffens annahm. Das hieß für Bittner nichts andres, als dem Täufer eines neuen Kunstevangeliums zu begegnen. Jetzt erst lernte er die Meister, lernte das Wesen der Musik und des Dramas, lernte vor allem Richard Wagner recht verstehen, aus der blinden, von dem Pathos der „Bundessprache" benebelten Anbetung zur Erkenntnis des Wesens dieser Kunst und dieses Ethos zu gelangen: aus Mahlers Aufführungen vor allem, die nicht „germanische Mythologie", sondern herrliche Beispiele des Außerordentlichen hinstellten und aus dem Urzeitlich-Historischen das Ewigmenschliche gewaltig ans Licht trieben — und dann aus Bruno Walters Worten, den höchst produktiven, höchst aufschlußreichen, unerbittlich bis zum Grund der Wahrheit dringenden Worten dieses flammenden, ekstatisch aufgewühlten, enthusiastischen Künstlers und Menschen, die dem Überraschten und Überwältigten zeigten, auf welchen Gemeinplätzen er sich getummelt hatte, wie wenig ernst im Grund all sein ernstes Streben war, wie er sich's zu leicht gemacht, sich mit gedankenlos Übernommenem und Nachgeahmtem begnügt hatte. Es war kein „Unterricht", den Bittner genoß; in Zwiesprachen mit einem bewußten Künstler lernte der unbewußt Suchende, wie unbarmherzig die Forderungen der Kunst sind, wie nichts Wert habe, was der Dramatiker nicht aus seinem tiefsten Erleben emporhebt, was nicht ganz zu ihm gehört und was nicht ganz wahrhaft ist: er lernte, daß nichts mit zwingender Kraft zu anderen sprechen kann, was bloßer Widerhall fremder Kunst und was nicht mit voller Gefühlsmacht in ihm selbst

reif und stark geworden ist; und daß das Alltäglichste und Unscheinbarste, wenn es nur echt erlebt, empfunden und gestaltet ist, stärker und unvergeßlicher wirkt als der hohle Nachklang einer erborgten Tragik — und mag sie noch so überlebensgroß in ihren äußeren Dimensionen sein. Ein Buch, das damals zu Bittner kam und mit schicksalsmäßiger Leuchtkraft zu ihm sprach, tat das seine; denn auch in diesen Dingen gibt es keinen Zufall, und Weiningers „Geschlecht und Charakter" konnte zu dem reifenden Künstler, in dem es brodelte und gärte und nach endgültiger Entfaltung drängte, nur deshalb so bestimmend sprechen, weil eben alles in ihm dafür bereit stand, weil er die Erkenntnisse dieses seltsam genialen, einseitig zuspitzenden, großartig eigensinnigen Werks brauchte, die ihm wahrscheinlich zu andrer Stunde stumm geblieben wären. Er lernte die Liebe anders verstehen, als sie in Opernduetten gemeinhin ausgedrückt wird, lernte das Dämonische der menschlichen Erotik begreifen — und damit riß auch der Vorhang entzwei, der ihm das Leben überhaupt, die kleinen und großen Tragödien des Tages, die ewige Wiederkehr aller heroischen Schicksale in den verminderten Proportionen der alltäglichen Wirklichkeit verhüllt hatte. Bis jetzt hatte er Kunst kopiert, hatte alles, was in ihm nach Ausdruck schrie, nach fremden Werken gestaltet, mit fremden Stimmen ausgesprochen. Jetzt endlich war es ihm klar, daß er sein Kunstwerk nicht aus anderen Schöpfungen „ableiten" dürfe — daß nur das Leben selbst seine Quelle sein kann, wenn auch nur für

einen, dem alles Wirkliche zu Gleichnis und Musik wird. Er hatte gelernt, in sich und andre hineinzuhorchen, die Musik zu erlauschen, die in jedem empfundenen Erleben verborgen ist, das Symbol zu sehen, das in jedem wahrhaften Lebensvorgang ruht.

Von diesem Augenblick an ändert sich seine Wort- und Tonsprache wie mit einem Schlag. „Die rote Gred" entsteht als erste Frucht dieser entscheidenden Jahre. Nur wer sie mit der beängstigenden Germanistenmusik des „Hermann" und des „Alarich" vergleicht, kann ermessen, was in ihm vorgegangen, welche künstlerische Katharsis er erlebt hat: so ungeheuer ist dieser Schritt. Ohne daß dabei dieses „eigentliche" Erstlingswerk Julius Bittners irgendwie überschätzt werden soll, in dem der Dichter sich viel bestimmter äußert als der Musiker. Seinen dichterischen Ton hat Bittner hier schon endgültig gefunden; der Musiker tastet noch, ist unsicher, spinnt seinen Faden oft allzu improvisatorisch weiter, setzt neben Episoden an schwellendem, blühendem Reichtum und mannhafter Kraft nur zu oft recht wesenlose, leerlaufende, von redseligem Ungefähr. Was übrigens heute noch sein Negatives ist: der Mangel an selbstkritischer Schärfe und an vollkommen ergründendem Erwägen des einzig möglichen, bis zum Letzten ausgeprägten Ausdrucks; und auch manchmal ein Mangel an „durchhaltender" Kraft: seine Intensität lockert sich hie und da, die Energie des streng Wählerischen „läßt aus", der erste Einfall ist ihm immer auch der beste. Von alledem, vor allem aber von der Besonderheit des Dichterischen wird noch die Rede sein. Hier sei zunächst nur die

Problemlösung der modernen Operndichtung betont, die in der „roten Gred" so rein hingestellt wird, daß sie die Gültigkeit eines Exempels beanspruchen darf.

Die ungeheuren Dimensionen des Mythos, wie Wagner ihn mit dem Inhalt des Jahrhundertgeistes erfüllt, mit Weltbildern belebt und zum Ausdruck des Allgemeinmenschlich-Gültigen erhöht, fügen sich nur einem Titanen der künstlerischen Gestaltung; nicht seine Nachahmer treten sein rechtes Erbe an, sondern jene, die dem ihnen gemäßen Inhalt — so groß oder klein er sei — die rechte Form schaffen. Das Problem der Oper von heute kann kein andres sein als: Lebenswahrheit, an jenem Punkt erfaßt, wo die Vorgänge des Wirklichen zum Sinnbild werden; Darstellung einer Realität vor Hintergründen des Symbolischen. Das ist in der „roten Gred" geradezu meisterlich geschehen. Der Dämon der Weiblichkeit, in der Gestalt einer fahrenden Gauklerin, die alle Männer bestrickt, ein junges Blut verführen will und sofort treulos wird, sobald sie in Gefahr kommt, ihre Liebe verrät, aber an aufrechter Männlichkeit zuschanden wird — das ist eine Gestalt von höchster Gegenwart und von ewiger Gültigkeit dazu. Vollends der Ausklang: wie der versagende Jüngling von ihr losgerissen und sie selbst hart fortgewiesen wird, zu feig zum Selbstmord ist und ein Schiff voll skrupelloser Abenteurer besteigt, an dessen Steuer sie hochaufgerichtet im Abendrotschein sitzt, während schon die Messer der Männer funkeln, die um ihren Besitz raufen — dieses Sinnbild der Zerstörerin, die da wieder auf ihrer verderblichen Fahrt in die Welt ist, achtlos

gegen die Leidenschaften, die sie aufwühlt und die dicht vor ihr aufbrennen, kalt, siegreich, böse, das Weib als Erbsünde — dieses Sinnbild ist unvergeßlich, stärker als Wort und Ton und doch erst durch beide möglich. Und neben diesem vollkommenen Beispiel eines künstlerisch glaubhaften, innerlich berechtigten Operngedichts noch ein sekundäres Element, dessen Wichtigkeit nicht unterschätzt werden darf: das der natürlichen Sprache, die vor der Kühnheit, den Dialekt in die Oper einzuführen, nicht zurückscheut und dadurch ein höchst drastisches Mittel überzeugender Wahrhaftigkeit des Tons erobert, aber die auch jedes Librettistendeutsch verschmäht, vom Wagnerschen Tonfall völlig frei geworden ist und ganz genau jenen anschlägt, der dem mittelalterlichen Leben entspricht, das hier Gestalt wird: es ist der Ton der alten Flugblätter mit Landsknechtsliedern, eine „Wunderhorn"-Sprache — und auch dort, wo das Archaisierend-Volkstümliche dem Lyrisch-„Allgemeinen" weicht, von großer Schlichtheit, Knappheit, Wärme und einprägsamer Einfalt. Ein famoses, noch nicht ganz reines Werk eines ganzen Kerls — das war der Eindruck, den die „rote Gred" übte.

Sie ist in den Jahren 1905—1907 entstanden und wurde zuerst in Frankfurt aufgeführt (Herbst 1907). Dann kam die Wiener Oper im April 1908, leider schon nach Mahlers Scheiden, der das Werk noch angenommen hatte, aber doch von Bruno Walter mit der feurigsten Liebe herausgebracht und durch die Meisterleistungen der Gutheil-Schoder und Weidemanns zu einer der eindrucksvollsten Aufführungen ge-

staltet. Trotzdem ohne Dauer: bei aller Kraft des Dichterischen und allen Schönheiten der Musik fehlte etwas: die musikalischen Ruhepunkte, die melodische Breite. Einzelnes entzückte, aber das Musivische des Ganzen hinderte die ruhige Kontinuität des Empfangens. Die feinsten Motivbeziehungen helfen nichts (schon deshalb, weil sie erst bei wiederholtem Hören erfaßt werden können), wenn nicht festgegliederte Architektur und energische melodische Bögen das rechte Verweilen des Hörers ermöglichen; das ganz wundersam schöne Vorspiel, die warme, reizvolle Liebesszene, die Energie des Gerichtsakts, die humorreichen, saftigen Dialektstücke (um damit den landschaftlichen und österreichischen Einschlag mit einem Wort zu kennzeichnen) — es war doch zu wenig, so viel es zu sein scheint (und im Vergleich mit mancher erfolgreicheren Arbeit auch ist). Aber immerhin: Julius Bittners Name hatte Klang bekommen: es war wieder einer da, auf den man zählen konnte. Und, was wichtiger war: er selber sah, daß er das Rechte gefunden hatte. Er fühlte sein wahres Wesen und sah seinen Weg vor sich.

„Der Musikant“ war der zweite Meilenstein auf diesem Weg und bedeutete das erfreulichste Fortschreiten. Die Gestalten sind voller, ihr Atem ruhiger, und sie stehen fester im Raum; ihre Worte lärmen nicht, tun nicht groß, haben (von ganz wenigen Repliken abgesehen) jeden Anflug von „Literatur“ abgestreift — die Sprache des „Operntextes“ war ja schon in der „roten Gred“ nicht mehr zu spüren. Und auch die Musik ist voller, ruhiger im Atem, fester im

Schritt. Nicht nur in den ungewöhnlich schönen, reich aufblühenden, herzlich warmen Grundthemen, auch in ihrer gesanglichen Gestaltung, die sich nur selten mehr in steife oder wesenlose Linie verliert (wie in der „roten Gred" oft, wenn sie ihren Holzschnittcharakter einbüßt): fein stilisierte, köstlich rustikale und humorvolle, innig belebte und volle, schlichte, volksliedhafte Melodik und Orchestergrundierung fügen sich zu dem liebenswerten, aus treuen deutschen Augen blickenden Werk, das mir unter allen, die Julius Bittner bisher geschaffen hat, mag auch in anderen manchmal höheres Leben und bezwingendere Wucht zu fühlen sein, das meinem Herzen nächste ist. Es dröhnt nicht, alles ist echt und einfach darin, man ist seinen Gestalten gut, lebt mit ihnen und spürt doch ihr sinnbildhaftes Wesen. Es ist ein Bekenntnis zur Kunst, zu einer deutschen und erlebten Musik im Gegensatz zum Flitterkram und der eitlen Sinnenschmeichelei eines welschen Virtuosensingsangs; zeigt die Heraufkunft des deutschen Liedes, seine Geburt aus dem empfundenen Wort und der seelischen Fülle, statt aus der blendenden Fioritur und der geschmeidig gleißenden Opernmelodik, und zeigt das, von zwei, drei ein wenig doktrinären, aber auch hier durch ihren unbefangenen Plauderton anziehenden Stellen abgesehen, nicht in abstrakter Schulmeisterei, sondern in lebendiger Handlung und an wirklichem Menschenerleben: an der Mozartgestalt eines Musikers, dem die geliebte italienische Koloratursängerin mit dem Spielgrafen der Musikantentruppe treulos entflieht und der mitten in Verzweiflung und Lebensüberdruß in

einer stillen, lieben, seelenvollen Geigerin die rechte Gefährtin findet; die rechte, weil sie nicht nur sein Wesen, sondern auch sein von den andern noch unverstandenes Schaffen, das von der gedankenlosen Bravourarienverlogenheit zur Innigkeit des aus der Muttersprache geholten Gesangs hinstrebt, anders und besser erkennt als die Ungetreue, die sein herzenswarmes, ganz schmuckloses Lied schon der deutschen Worte halber mit Widerwillen singt und die gerade Linie der Melodie mit allerlei brillantem Firlefanz und Trillerwerk behängt, zerdehnt, verbiegt und zerstört. Es versteht sich, daß dies dramatisch sekundär ist und daß das „Vordergründliche" und Wesentliche dieser beiden Akte in anderem liegen: in den Schicksalen der Menschen, in der besonderen, traulich anmutenden Art, wie das Leben der Musikantenzunft in herzoglichen Diensten und wieder unter dörflicher Bauernprotzerei und ihrem drolligen Mäzenatentum gezeigt wird, in der Salburger Musikantenlätitz, unter dem Kommando des Spielgrafen — und nicht zuletzt in der Fülle von runden, lebendigen Menschenexemplaren und dem saftigen, derben Humor, der all diese Lebensenge erfüllt und ihre kuriosen Erscheinungen jedem nahebringt. Von alledem, von der würzigen Kraft, in der all das geformt ist, von der Musik, die immer noch von Zeile zu Zeile gleichsam improvisierend und doch voll Wärme und Wahrheit des Ausdrucks weitergesponnen, aber durch die Beziehungen der Charakterthemen gehalten, gebunden und gegliedert wird und die einen wunderbar reinen, seelenvollen, redlichen und ungebrochenen Ton wahrhafter Herzenseinfalt und

Wärme hat — von alledem soll späterhin noch in näherer Betrachtung gesprochen werden. Jene Momente aber habe ich mit gutem Bedacht hervorgehoben, um an ihnen zu zeigen, wie zwanglos das Symbolische aus den Geschehnissen und den Gestalten hervorspringt, nicht erst hinterher künstlich aufgesetzt, sondern ganz von selbst und unwillkürlich. Weil es eben überall von vorneherein drinnenliegt, wo dramatische Vorgänge Musik bedingen. Und umgekehrt. Gewiß liegt der Grund zu dem ungemeinen Reiz, den der „Musikant" für jeden Empfänglichen hat, nicht nur in dieser Sinnbildhaftigkeit, sondern auch in den verschiedenartigen Funktionen, die die Musik gerade in diesen Szenen hat: nämlich die des Aufzeigens der konträren Stile, der Leere und der aufgedonnerten Gewöhnlichkeit der italienischen Bravourarie und des primitiven deutschen Kunstliedes, wie es etwa von Reichardt oder Zelter geschaffen und dann von Schubert so herrlich erfüllt worden ist (also eine historische Funktion gleichsam) — und daneben der Ausdruck der zeitlosen Empfindung, die „ewige Melodie" von Glück und Leid des Menschenherzens, die spezifische Musik Julius Bittners in ihrer treuherzigen, kernigen Wahrhaftigkeit und ungekünstelten Wärme. Das gibt guten Gegensatz. Und ein Gefühl von Behagen, von sicherem Insichruhen, von menschennaher Herzlichkeit. Wer fragt dabei nach „Arbeit" und „Technik", nach auskomponierten Stufen und raffinierten „Akkordverbindungen"? Ich zumindest nicht; so wenig ich nach Anatomie frage, während ich den Druck einer festen, gütigen Hand und ihren lebendigen

Pulsschlag spüre. Andere haben danach gefragt, und davon wird noch zu reden sein. Aber auch solche, die derart fragten und damit zeigten, daß man recht haben und dabei doch arges Unrecht begehen kann, werden es nicht leugnen, daß die Schlußszene des „Musikant“ allein, wenn Wolfgang still neben seinem lieblich ernsten Geigerl sitzt, Hand in Hand, während der Nachtwächter sein frommes, zuversichtliches Taglied singt und dann, statt aller Tiraden und Deklamationen, nur ganz leise und innig sagt: „O Geigerl, halt schön ist's, halt schön“ — daß diese beredte Wortkargheit und die Kraft und Herzenseinfachheit der flutenden Musik all die verstiegenen, sehr effektvollen Liebesduette mit ihrem „Ewig Dein“ in die Luft schnellen. Weil hier Verlogenheit und dort die Wahrheit ist.

„Der Musikant“ (der in den Jahren 1907—1908 geschrieben wurde) ist in einer wunderschönen Aufführung unter Bruno Walter im Jahr 1910 im Wiener Opernhaus zum erstenmal gegeben worden und dann über die meisten deutschen Opernbühnen gegangen. Daß in der Zeit des Opernfilms, der dramatischen Marterkammern und der komponierten Psychopathia sexualis — gegen die nur ein Genie von der Dompteurkraft eines Richard Strauß siegreich bleiben kann — ein solch innerliches, effektfernes Werk keine „Repertoireoper“ werden kann, wird jeder begreifen, der den „Betrieb“ kennt; immerhin ist es für die Kraft des „Musikanten“ bezeichnend, daß er immer wieder hervorgeholt wird, immer wieder zu allen spricht, denen Unmittelbarkeit des Gefühls mehr gibt als zerrende Nervensensationen.

Zur Zeit der Erstaufführung des „Musikant“ lag ein drittes Werk in Bittners Schreibtisch fertig. Sein wuchtigstes: „Der Bergsee“. Ein Heimatlied. Prachtvoll in seinem Tatzengriff, in seiner trotzig aufgereckten Kraft. Als Dichtwerk und Musikwerk ein Naturlaut von zwingender elementarer Gewalt: die Macht der Scholle wird gezeigt, ganz unreflektiert, im Gefühl schwerblütiger, stiller, arbeitsharter Menschen. Volk in Not, mit der Faust eines Egger-Lienz in Musik gemalt. Wieder ein Symbol als Hintergrund: die Natur und ihr bindender, verwurzelnder Zauber. Verdichtet in der Gestalt einer Frau, die untrennbar eins ist mit der Heimatlandschaft, mit den Schneegipfeln, dem Bergsee, den Lawinen, dem Wald, die unten im Tiefland verdürbe und stürbe, wenn sie nicht heimflöhe, und die, wenn sie schließlich hinunter muß, den Bergsee mitnimmt, seine Schleusen öffnet und mit seinen stürzenden Wassern durch die Klamm zu Tode fährt. Bauernaufstand gegen Knechtung und Willkür wird gezeigt — die Szene, in der alle dem Träger des Pflichtgedankens, dem Feldhauptmann, ihre Not ins Gesicht schreien und in der ihr grimmiges, grollendes Lied „Baur, steh auf“ wie aus einem Mund losbricht, gehört zum Stärksten, was die Opernbühne kennt; Liebe zur Muttererde, die stärker ist als beschworene Pflicht, der Imperativ des inneren Gebots, das alles andere besiegt, Sehnsucht nach dem Weibe, Lebensdrang, Glückshoffnung — in die einfachste Handlung wird ein Ethos, eine Naturempfindung und ein Heimatsgefühl geballt, zu tragischer Wucht emporgerissen, in Gestalten von überlebens-

großem Wuchs (und vielleicht nur deshalb nicht mehr individuell genug erschütternd) verkörpert, daß sich eine fast antike Wirkung einstellt: nur Constantin Meunier hat in unserer Zeit ähnlich gewaltigen Eindruck vermocht, durch verwandte Mischung: soziale Auflehnung, heroisierte Gegenwart, zeitlose Menschlichkeit, hart geworden, mit dem unbestechlichen Blick für die wahren Werte des Lebens, die nicht im Glückeserraffen, sondern in Arbeit und Leistung liegen. Von dieser immanenten Weltanschauung klingen in dieses Werk freilich nur der Orgelpunkt „Pflichterfüllung" und die Dominante „Recht der Bedrückten" hinein. Aber der großartig aufgerichtete Hintergrund der Heimatnatur als treibender Macht und als Mysterium der Urkräfte, die bronzeharten Männergestalten dieses Dramas, das Wesenhafte und zugleich Sinnbildhafte der herben Frauengestalt, die zuerst so ganz Weib ist und selbst dann noch ganz Weib bleibt, wenn sie nur mehr wie die menschgewordene Landschaft, wie die Verkörperung der Muttererde dasteht — all das gibt eine Atmosphäre, die, ohne eigentliche Verwandtschaft, doch irgendwie der jener mächtigen Erzgüsse des belgischen Meisters wesensähnlich ist.

Wie von einem österreichischen Hodler gemalt oder von einem österreichischen Meunier gemeißelt steht das da. Es ist vielleicht nicht das Schönste, aber sicherlich das Stärkste und Größte, was Bittner gemacht hat. Mir steht die liebe, schlichte Herzenswärme des „Musikanten" oder die schwermütige, scheue Innigkeit der Szene des jungen Juden im „Höllisch Gold" menschlich näher, in der eine schmachvoll

mißhandelte, edle, still leidende und ganz rein gebliebene, über die Häßlichkeit des Lebens nur traurig staunende Menschenseele in ganz leisen, ergreifenden Tönen laut wird (sogar im singenden und hebräisierenden Jargon des Worts und der Musik rührend und nicht im mindesten komisch abstoßend!) Und auch in den anderen Werken, in manchen Szenen voll guter wienerischer Liebenswürdigkeit, Menschlichkeit und Laune der „Kohlhaymerin", vollends in ein paar einfach unvergeßlich saftvollen, heiteren und zornig liebreichen des „lieben Augustin" spricht vieles mit undistanzierterer Herzenskraft zu meiner Empfindung als die knorrige Primitivität, die breite Flächigkeit dieses großaufgerichteten dramatischen Heimatpsalms. Aber vielleicht erst in der Dichtung seines neuen „Rosengärtlein" (von der Musik ist zur Stunde, in der dies geschrieben wird, noch nichts da) reckt sich Bittner zu gleicher Wucht und Höhe auf und hat seine Tragödienhandlung zu gleicher Bestimmtheit und Würde des Sittlichen emporgerissen wie in diesem mit harter Faust gestalteten „Bergsee"-Drama. Es ist, in der Musik ebenso wie in der Dichtung, eine der eindringlichsten und zugleich undoktrinärsten künstlerischen Formungen des kategorischen Imperativs: ein Reinhalten der Pflicht und ihrer Gebote, der Liebesheiligkeit und ihres ewigen Gesetzes, des bindenden Volks- und Heimatgefühls und des unweigerlichen Gehorsams im Dienste der Gemeinsamkeit und des Rechts — nur darin liegen die treibenden tragischen Kräfte der Menschenschicksale, die hier zum Drama werden und in ihren Abspaltungen das Walten dieser Urmotive des Lebens zeigen.

Man hätte nun meinen sollen, daß nach solch einem ganz ungebrochenen, gedrungenen, starken und einfachen Werk, wie es dieses Volkslied in Dramenform ist, ein unverfehlbarer, aufsteigender, in keinerlei kreuzende und zum Verirren lockende Seitenpfade ablenkender Weg vor den Augen des Künstlers liegen und ihn rasch zu seinem hohen Ziele führen müßte. Statt dessen erlebte man das Seltsame, daß dieser Weg plötzlich in unsicheres Zickzack abzuschweifen drohte, daß Bittner, der sich schon ganz gefunden zu haben schien, mit einemmal ins Schwanken und Tasten, ja in völliges Verfehlen des ihm Gemäßen geriet. Wovon die Freunde, die all seine Pläne und Entwürfe und auch manches gleich unterdrückte und rasch wieder vernichtete Werk aus jener Zeit kennen, freilich mehr wissen als die Öffentlichkeit, der er (von ein, zwei recht unbegreiflichen „Entgleisungen" abgesehen) doch nichts übergab, was nicht — mochte es auch fragwürdig geblieben sein und mehr Problemstellung als Lösung bedeuten — von seinem künstlerischen Gewissen als das Beste, was er eben zu geben vermochte, verantwortet werden konnte. Die schöne innere Sicherheit, das unbeirrbare Gefühl für das Echte und Vollwertige, das der „Gred", dem „Musikanten", dem „Bergsee" ihr Überzeugendes und Zwingendes gab, war plötzlich einem Suchen und Stocken gewichen, dazu einem Vorzeitigzufriedensein mit dem Leichthingeworfenen und einer redseligen Hypertrophie, die wie Selbstüberredung eines innerlich Zweifelnden und Ungewissen, wie das laute Auftrumpfen eines bange Erregten wirkte, der den anderen

doch seine Überlegenheit und seine Standfestigkeit beweisen möchte und gerade dadurch die aufgescheuchte Unruhe seines Innern verrät. Es hat etwas Ergreifendes, daß gerade das Hauptwerk dieser Zeit, „Der Abenteurer", in dem all diese Symptome so deutlich sind, einen genialen Griff bedeutet: nur daß die Hand des Bildners das schon Erfaßte nicht halten zu können scheint und leer ist, bevor er es ahnt — ein fast unheimlicher Eindruck für den, der es spürt, wie der Künstler immer noch in voller Tätigkeit und ganzem Anteil am Webstuhl sitzt und die Schiffchen hin- und herschießen läßt, wenn längst kein Garn mehr da ist, das zum Gewebe werden könnte, und bestenfalls „des Kaisers neue Kleider" fertig werden können, aber kein wesenhaftes, sichtbares Menschengewand. Das ist, es versteht sich, in übertreibender Paradoxie gesagt, und es ist dem Tondichter ja auch gelungen, den Schluß seines Werks wieder in die rechte Sphäre zu heben und mit einem Ausblick ins Weite und Symbolische zu entlassen; nur unterwegs begegnet ihm vielerlei Anfechtbares — und auch das war mit so viel Bittnerscher Heiterkeit und Kraft hingesetzt, daß viele — und ich gehöre selber zu ihnen — das Verfehlte gar nicht so schmerzlich empfanden und erst hinterher all des kurios Vergriffenen bewußt wurden, das gleichwohl immer unterhaltsam war und als übertriebene Arabeske eines freilich diskutablen parodistischen Stils wirkte — und nicht als das Symptom einer inneren Überreizung und Schwerpunktlosigkeit, die wiederum die äußerliche Überbetonung eines in Wahrheit arg beschädigten, aber gerade darum um so fröhlicher lärmenden Selbstgefühls mit sich brachte.

Was war geschehen? Ein Unbefangener war befangen, eine froh in sich ruhende Sicherheit an sich irregemacht worden. Die Schuld trug die Kritik: die wienerische vor allem, die so selten fragt, was einer will, und dann entscheidet, ob er es auch gekonnt hat, sondern die so gerne vorschreibt, was der Künstler wollen und wie er sein soll. Sie merkten es gar nicht, daß hier einer ist, der nicht angerufen werden darf; sie riefen ihn an und er strauchelte. Statt zu helfen, statt einer Begabung lieber so lange einzureden, daß sie hat, was ihr noch fehlt, bis sie es dann endlich wirklich hat, wird gekrittelt und entmutigt, bis auch solche, um die es schade ist, sich innerlich aufgeben und am Wege liegen bleiben. Man sage nicht, daß das wahre Genie sich eben nicht entmutigen läßt und daß es um jene, die sich unterkriegen lassen, eben nicht schade sei. Gewiß, den ganz Großen kann nichts anhaben, und auch die „guten Meister" zweiter Ordnung werden auf die Dauer nicht an sich irre werden und untergehen — so wie sich ja auch Julius Bittner tatsächlich wieder selber beim Schopfe gepackt und sich wiedergefunden hat. Aber man bedenkt zu wenig, daß wir nicht ausschließlich von den Genies leben können, daß es manches feine, zarte, empfindliche Talent gibt, dessen Wesensreiz gerade in seinem Mangel an Robustheit liegt und das in der fortwährenden Depression einfach verkommt; und daß auch bei den Widerstandsfähigeren, die sich schließlich doch behaupten, gerade durch die Hemmungen und die Zerstörung ihres Selbstvertrauens so viel von ihrer besten Kraft (und jedenfalls viel zu viel Kraft über-

haupt) nutzlos vergeudet wird, die sie, die im Gegensatz zum Genie mit ihr haushalten müssen, ihrer Produktion entziehen und mit der sie mehr Freude in die Welt hätten tragen können. Niemals noch ist ein Künstler durch die Kritik „erzogen“ worden; niemals hat eine schöpferische Potenz im Wesentlichen etwas von den Kunstrichtern lernen können. Dem Künstler kann der Kritiker nur eines geben: Verstehen und Verstehenmachen. Besserwissen hilft in der Kunst nichts. Schon deshalb, weil es fast nie mit dem Bessermachen etwas zu tun hat.

Im Fall Bittner: man hatte plötzlich entdeckt, daß er nichts „konnte“. Das böse Wort „Dilettant“ flog auf und blieb haften. Seine Baßschritte schienen nicht einwandfrei. Die Art seiner thematischen Sinfonik noch minder: es war alles zu sehr „durchkomponiert“, von Wort zu Wort, von Zeile zu Zeile, in immer neuem Weitererfinden statt in melodisch-thematischem Verketten, Inbeziehungsetzen und gliederndem Wiederholen. Das mag alles wahr sein, ist sogar vermutlich wahr. Nur daß einmal versucht werden sollte, die ungelenken Baßfortschreitungen Bittners durch die regelrechten zu ersetzen: man wird sich wundern, wie steif, kraftlos und unlebendig alles wird. Und was das thematische Verfahren betrifft, das die Methode des Leitmotivs nur sparsamer als die meisten Wagnernachfolger verwendet, ohne sie im mindesten auszuschalten, ja gerade durch die seltenere, aber dafür prägnantere Verwendung der Themenerinnerung eindrucksvoller wirkt als die ruhelose Häufung und die fortwährende Umdeutung und Variation der Motiv-

symbole, so läßt sich zum mindesten über die Berechtigung dieser Art des dramatischen Musizierens debattieren. Die alte Nummernoper hat schließlich auch jeder Stelle ihr besonderes Tongewand gegeben: prinzipiell ist Bittners Weise, der eben jeden Satz und jede Replik in der ihnen gemäßen Musik durchleuchtet oder suspendiert, von den „Nummern" nicht verschieden; nur daß hier viel mehr quantitative Erfindung nötig ist und daß dieses scheinbare Improvisieren doch durch das thematische Gerüst der Hauptmotive irgendwie zur Geschlossenheit und zur Form gebracht wird, mag sie auch manchmal einigermaßen vage und nicht genug equilibriert sein. Im übrigen will ich das gar nicht entscheiden, meine nur, daß prinzipiell kaum ein Grund vorliegt, das eine Verfahren zu dulden und das andere zu verwerfen; nicht auf die artistische, sondern auf die Lebensmöglichkeit kommt es letzten Endes an. Und da erlebt man post festum, oft erst Jahre später, mancherlei Überraschungen. Ich möchte es mir ja, nebenbei gesagt, einmal erklären lassen, was das in der Musik heißt: „nichts können". Versteht sich, wenn der, um den es sich handelt, sein Handwerk gelernt hat, es ganz gut weiß, wie es im Büchel steht, und es nicht deshalb anders macht, weil er es nicht so zuwege bringt, sondern weil er anders muß; manchmal auch, weil er anders will, — weil er bestimmte Wirkungen nur erreicht, wenn die Regel mißachtet wird. Denn schließlich: Können heißt, in der Kunst zumindest, genau das ausdrücken, was im Künstler leibhaftig lebendig geworden ist und ans Licht will. Akrobatenkniffe haben

damit nichts zu schaffen. Sollte einer, der, wie Bittner, seine Harmonielehre und seinen Kontrapunkt gründlich studiert und in zahllosen Übungen durchgearbeitet hat, wirklich der glatten Faktur nicht fähig sein, die heute jeder Konservatorist vermag? Und sollten, wenn seine Musik im Technischen wirklich begründete Einwände zuläßt, nicht andere Gründe dafür da sein, als unzureichendes „Können"? Sollte es nicht viel mehr die Echtheit eines Naturells sein, das auch im Leben nicht viel auf Vorschriften hält und sich gehen lassen kann, weil es seiner guten Haltung gewiß ist; etwas Schubertisch-Sorgloses und Brucknerisch-Unerfahrenes, das sich sofort beengt fühlt, wenn es daran denken soll, wie man sich in diesem oder jenem besonderen Fall „benimmt" — und dem es eben, gerade weil es ganz wahrhaft ist, mit all seinen Vorzügen und Fehlern, in seiner Musik genau ebenso geht? Man muß es schon so nehmen, wie es nun einmal ist.

Wie immer dem sei und gleichviel, ob die Superklugen mit ihren Beschuldigungen, über die noch bei der näheren Betrachtung der Bittnerschen Werke gesprochen werden dürfte, recht hatten oder nicht — sie erreichten etwas Verhängnisvolles damit und das gerade Gegenteil dessen, was positive Kritik erreichen sollte. Der Vorwurf des Wenigkönnens machte den Tondichter trotzig, die Aufforderung, nun endlich etwas zu lernen, kopfscheu und betroffen. Das mag sehr wenig „gescheit" sein; aber er ist auch gar nicht „gescheit", sondern weniger und mehr: eine helle, impulsive Vollnatur mit all ihrem „tumben" und all ihren überraschenden Fruchtbarkeiten. (Wovon noch,

als von einem ganz merkwürdigen Problem, dem der seltsam disparaten Elemente dieser schließlich so einheitlich wirkenden geistigen Legierung, die Rede wird sein müssen.) Nein, klug war es sicher nicht — wie es überhaupt unklug ist, Talent zu haben — aber natürlich war es. Bittner gehört offenbar zu jenen, die mit Bewußtsein gar nichts lernen dürfen; sonst sind sie gleich verloren, sie können nur intuitiv das Beste ihres Wesens hergeben. Es gibt Menschen, die famos zeichnen und malen, kecke Skizzen, lebendige Karikaturen, eine starke Naturstimmung ausgezeichnet erwischen; und von dem Augenblick an, in dem sie sich ausbilden und einem Meister des Handwerklichen anvertrauen wollen, ist's aus, kein unbefangener Strich gerät ihnen mehr, die Farben sind plötzlich breiig, alles wird steif, gequält, unmöglich — jetzt, wo sie wissen, wie's gemacht werden soll, sind sie unfähig dazu. Ebenso gibt's musikfrohe Menschen, die alles nach dem Gehör spielen, auch selber einmal ein hübsches Lied machen, ein glänzendes Gedächtnis auch für schwieriges Neues haben — und jetzt wollen sie endlich wirklich Musiker werden, fangen zu studieren an —und mit dem Notenlesen ist das Gedächtnis ausgelöscht, die Finger gehorchen ihnen jetzt nicht, und von eigenem Einfall ist keine Rede mehr. Das waren dann eben keine Talente, wird man sagen. Ist aber ganz sicher nicht wahr. Es sind typische Dilettanten, behaupten die andern, und was sie instinktmäßig gemacht haben, hat mit wirklicher Kunst nichts zu tun. Das ist schon eher zu diskutieren; aber ganz stimmt es auch nicht. Im Fall Bittner natürlich schon gar

nicht; denn seine ursprüngliche produktive Kraft hat ihm auch noch kein Gegner bestritten, und was er als Handwerkzeug brauchte, hatte er sich in langjähriger, gewissenhafter Gesellenarbeit mit Labor und anderen Meistern (sein Oheim, der alte Krenn, der auch Mahlers Lehrer wurde, war darunter) auf das gründlichste zurechtgeschmiedet; der Musikant in ihm war sattelfest. Aber, er durfte nicht an bezifferte Bässe, erlaubte Akkordeinführungen und Verbindungen, richtige Stimmführung oder drohende Querstände denken, wenn er in guter Stunde seine Worte in Musik aufgehen ließ; und der Ausdruck, dessen diese Worte bedurften, war ganz gewiß oft ein kunstloser, ungelenker, ja vielleicht ungehobelter. Aber echt war er. Und das ist mehr wert als die komplizierteste papierene Tripelfuge. Man wollte durchaus, er müsse ein Künstler und Könner sein, einer von denen, deren wir so viele haben und deren man so wenig froh wird. Lieb Vater, muß es ein Meister sein? Ist ein Naturbursche der Kunst, der dazu ein ganzer Kerl, ein komplettes, famoses Menschenexemplar ist, heute, mitten unter all den Retortenwesen der Musik nicht tausendmal erfreulicher mitsamt all den Bedenklichkeiten und Unbedenklichkeiten solchen Naturburschentums als all die „Künsteler" ringsum? Und vergeßt Ihr ganz oder wißt Ihr's gar nicht, daß das, was Ihr Können nennt, entweder wertlos ist oder ein absoluter Bestandteil der Begabung, der gar nichts mit dem Willen oder gar mit guten Vorsätzen zu tun hat? (Wenn auch, wie alle Entwicklung des Genialen, mit dem Fleiß — aber daran hat es bei Bittner wahr-

haftig nie gefehlt: seine quantitative Arbeit ist enorm.) Nichts Unvernünftigeres als den Apfelbaum unfruchtbar zu machen, indem man ihn in anderes Erdreich setzt, oder seine Frucht zu verschmähen, weil man Pomeranzen von ihm verlangt.

Das war das Arge an jener Zeit; nicht nur, daß sie von Bittner wollten, was er nicht vermochte — sondern daß er ihnen zeigen wollte, daß er auch Pomeranzen darbieten konnte. Er wollte beweisen, daß er geradesoviel konnte als die andern und mehr, als er brauchte; vermaß sich, eine ganze Oper auf ein einziges musikalisches Thema zu stellen, hatte das bedrohliche Glück, einen dichterischen Stoff zu finden, der diese Vorherrschaft eines Motivs und sein Verwandeln in schicksalsgemäße Varianten begründete — und der „Abenteurer“ entstand, die fesselndste und zugleich verunglückteste Oper des Tondichters. Es war ein Segen, daß der „Bergsee“ fertig war, als der „Musikant“ zur Aufführung kam; sonst wäre schon dieses starke Werk durch all die zwangvollen, vom Zweifel hinaufgetriebenen Willkürlichkeiten und Paradebravouren in seiner einheitlichen Wucht gestört worden. Im „Abenteurer“ ist so vielerlei gewollt, daß nichts ganz herausgekommen ist; kein anderes Bittnersches Werk packt so viele Probleme an, gleichnishaft-dichterische, musikalisch-stilistische, sinfonisch-dramatische; keines versucht so viele Möglichkeiten, ohne eine einzige ganz ans Ziel zu bringen. Sicher, daß der „Abenteurer“ dadurch interessanter wird als manche geglückte Schöpfung; aber es ist ein schwerbezahltes Interessantsein, wenn auch gerade durch die Viel-

falt des Aufgegriffenen des Tondichters Wille und Vorstellung besonders kräftig angeregt wird und dadurch Überraschungen aparter Art bereitet werden. Es ist ja gerade in diesem Werk, das ich heute für ein im wesentlichen verfehltes halte, einfach erstaunlich, zu beobachten, wie reich, wie ergiebig und mühelos Bittners Talent ist: was ihm, gleichsam hinter seinem eigenen Rücken, da alles an sprudelndem Einfall, an nicht immer ganz geschmackvollem, immer aber aufrichtig vergnügtem und drastisch gesundem Humor, an lustigen Arabesken und Aperçus in Tönen passiert, könnte das Glück einer ganzen Oper ausmachen — und sogar das dieses „Abenteurers", wenn nicht die unselige Marotte, die ganze dramatische Sinfonik aus den Entwicklungen eines einzigen Motivs zu bestreiten, ihm immer wieder das musikalische Konzept verdorben oder es doch zumindest „verarmt" hätte. Die komplette Aufzeigung jener oft ganz köstlichen Details findet man in meiner bei Kurt Fliegel, Jungdeutscher Verlag, erschienenen Einführung in das Werk, die auch das Inhaltliche, aber auch Richtlinien für den Dirigenten und für den Regisseur dieser Musikkomödie zu geben versucht, die übrigens, nebenbei gesagt, wohl aus einer Überschätzung des Werks, aber nicht aus einer seines Schöpfers, sondern aus gerechter Sympathie für ihn und aus Unwillen gegen die Kurzsichtigkeit und Kurzhörigkeit, die ihn damals verunglimpften, entstanden ist und die ich, nicht in ihrem Thema, aber in der Art seiner Behandlung, für jene meiner Arbeiten dieser Art halte, die meiner Vorstellung ihres richtigen Wesens am nächsten kommt.

Hier kann naturgemäß von alledem nur andeutend gesprochen werden; auch dies sei der speziellen Betrachtung des „Abenteurers" ebenso vorbehalten wie die Formulierung der drei allgemein wichtigen Probleme, zu deren Erörterung er Anlaß gibt: das Problem der Grenzen des Musikbedingenden und Musikmöglichen, die Frage, ob die Musik an sich, ohne das Heranziehen äußerer Assoziationen und gedanklicher Zusammenhänge überhaupt „parodieren" oder irgendein an sich Unwahres, Übertriebenes darstellen kann, und schließlich die: was in einem Werk dieser Art das Primäre der Konzeption ist, die poetische oder die musikalische Vision. Für all diese Dinge, und noch für manche andre, nicht minder „prinzipielle", gibt der „Abenteurer" ein ergiebiges Beispiel, und ob nicht schon darin ein Beweis für die lebendigen Kräfte des Werks liegt, wenn auch gewiß nicht für seinen spezifischen Wert, darüber mag dann, eben bei der Beschäftigung mit den Einzelmomenten der Oper, entschieden werden. An dieser Stelle möchte ich nur noch ein allgemeines Wort über das Wesen des „Könnens", des „Dilettantismus", des vermeintlich vom Musikalisch-Substanziellen abzutrennenden „Technischen" sagen, dessen Erörterung den armen Bittner zu solch kurioser Selbstqual und zu solchem Mißverstehen seines besten Selbst geführt hat: im Trotz des Justament, im Zuschandenmachenwollen der Nörgler durchaus begreiflich, aber zuerst zu wunderlichen Äußerungen des sattelfesten Theoretikers und schließlich des völligen Unbekümmertseins und der überreizten Abwehr führend. Wozu freilich auch die äußeren Künstlererlebnisse Anlaß geben.

Schon der „Bergsee" hatte, nicht zuletzt durch eine szenisch sehr einwandvolle und auch durch Fehlbesetzungen gefährdete Aufführung im Wiener Hofoperntheater, unentschiedene Wirkung geübt; einem rauschenden Premierenerfolg verwehrten die teils ratlosen, teils bösartigen Kritiken das rechte Auswirken. Der „Abenteurer", der (1912) zu Köln unter Gustav Brecher sehr fein, aber mit unzureichender Verkörperung der Hauptrolle gegeben wurde, fiel ab; es blieb bei zwei Vorstellungen, und seither hat keine Bühne den sicherlich „trotz alledem" lohnenden Versuch gemacht, das Werk herauszubringen; mit einem Künstler von Format als Montfleury wäre der Erfolg sicher. Was nun geschah, ist echter Bittner. Er verbockte sich nicht, bewahre; davor schützte ihn sein warmes, herzhaft positives Wesen. Aber er „verschwand" für einige Zeit; er mußte es, meinte er, durchsetzen, sein Handgelenk ganz geschmeidig zu machen, die Materie nach vollem Willen zu meistern, bewußte Souveränität zu erobern. Er schrieb ein paar Operndichtungen, entwarf auch Musik dazu — und legte sie wieder weg. Und begann jetzt, ein Kammerwerk nach dem andern zu schreiben; die intimere Kunst sollte ihm, so hoffte er's, die ersehnte stilistische und technische Sicherheit und Delikatesse bringen. Eine einfallsreiche, im einzelnen oft geradezu rührend naive, in manchem Satz aber frappierend eigentümliche Cellosonate und zwei Streichquartette sind die einzigen dieser Arbeiten, die der Öffentlichkeit bekannt wurden; keine Meisterwerke des Kammerstiles, oft ungeschickt, oft primitiv im Bau, sehr wohlklingend

und sehr persönlich: musizierte Tagebuchblätter, von denen das zweite geradezu eine Flucht aus der Zeit bedeutet, Abkehr ins Stille, Geborgene, ein Sichabwenden von all dem Grauen der inzwischen angebrochenen Kriegszeit. Landschaftsbilder und Seelenstimmungen, aus gewollter, schöner Ruhe heraus geholt. Dazu Versuche, die ungestüme Hand des Dramatikers zu feinen, kleinen Miniaturen zu zwingen. Eine künstlerische Demut, die etwas Ergreifendes hat und die einem deshalb diese Nebenwerke lieb macht. Weitergeholfen hat ihm diese Arbeit kaum. Sie hat ihm sicher nichts geschadet, hat ihm ebensowenig genützt.

Denn: das Geheimnis des Schöpferischen läßt sich nicht von außen her beeinflussen, und selbst der kalte Routinier wird zu schlimmer Letzt kaum sagen können, auf welchem Wege, durch welche Beobachtung und Übung er zu seiner Virtuosität gelangt ist. Auch die Hand, nicht nur der Geist des Künstlers funktioniert schließlich eigenherrlich. Ich glaube nicht, daß Johann Sebastian Bach mehr „gelernt" hat als hundert andere Mitstrebende. Aber in ihm war das große Gesetz der Welt lebendig und wurde zu Tönen, in denen die gleichen Kräfte sich spannen, die das Kreisen der Sterne bewegen. Die Hand ist kaum jemals Werkzeug des Künstlers (der ja selber nur Werkzeug, Empfangsapparat, Transmission bedeutet), sondern wird unmittelbar von jener Macht geführt, von der die schöpferische Stunde beherrscht wird. Das mag dem einen phrasenhaft, dem andern wie mystagogische Spielerei und Koketterie mit dem Übernatürlichen dünken.

Nein, gar nicht. Aber wer den Vorgang der künstlerischen Konzeption und Produktion auf „natürlichem“ Wege verstehen oder gar erklären will, scheint mir weit entfernt vom wirklichen Begreifen des Wunders, das die Entstehung jedes Kunstwerks, auch des minder schwerwiegenden, wenn es nur echt ist, bedeutet. Und es wird kaum möglich sein, sich mit solchen überhaupt auseinanderzusetzen und sich ihnen verständlich zu machen. Auch nicht mit dem einfachen Gleichnis, daß die Palme, so verschieden sie von der Distel sein mag, doch unter den gleichen Geboten des Entstehens und Wachsens steht; daß die Kraft, die die Kunstform der Blätter und Blüten bedingt, doch nicht die „Technik“ der Palme (oder der Distel) bedeutet. Wird man behaupten, die Palme „könne“ mehr als die Distel? Die eine hat diesen, die andre jenen Boden, die eine mehr, die andre weniger Sonne; das ist alles. Gewiß, auch die einzelne Pflanze strebt nach möglichster Vollkommenheit, hat einen harten Kampf zu führen, hat eine ganz persönliche Leistung an Intelligenz und Energie zu vollbringen, um sich zu behaupten und die ihr gemäßen besten Lebensbedingungen zu erobern (man lese Francé oder Maeterlinck oder auch nur die kleinen Kosmosbücher über diese erschütternden und offenbarenden Dinge!) — aber das ist auch alles, was sie tun kann: zu ihrer „Kunstleistung“, zu der Schönheit ihres Laubs und ihrer Blüten, zu der Köstlichkeit, der Form, dem Duft ihrer Früchte kann sie nichts. Beim Künstler ist's nicht anders. (Beim Macher vielleicht.) Er hat sich ganz einzusetzen und darzubringen, hat seiner Menschlichkeit das Höchste abzufordern, hat sie

bis zum letzten zu steigern und rein zu bewahren, hat Leben und Sonne in sich zu trinken und dem Sein seines inneren Gesetzes gehorsam zu sein — alles andre mag er getrost dem Genius der Stunde überlassen. Damit soll aber freilich nicht etwa gemeint sein, daß jene recht haben, die in trägem Größenwahn bloß auf „Inspiration" warten und selber gar nichts dazu tun, sich ihren Einfall auch zu verdienen, sein Erdreich zu bereiten, der geistigen Geschmeidigkeit gewiß zu sein (und sie durch fortwährendes „Training" zu bewahren), die ebenso wie das Korrektiv des Kunstverstands zur Vorbedingung der Arbeit gehört. Fleiß ist vom Genie untrennbar; nur so können die Organe des Produzierens frisch und ergiebig erhalten werden. Nichts andres läßt sich „lernen". Man nehme einen der größten „Könner", Richard Strauß, als Beispiel: in seinen Jugendwerken, die technisch fast durchwegs ganz einwandfrei sind, ist von „ihm", aber auch von dem ungeheuer Vielfältigen seiner späteren Orchesterpolyphonie und Motivengestaltung nicht das mindeste zu spüren: das entwickelt sich erst später, die Art seiner Tonsprache, die Forderung des Auszudrückenden, die Logik des Musikdenkens bedingt es, und es hat sich gewiß ganz ohne Bewußtheit oder gar Spekulation so gestaltet; ich bin überzeugt, daß all diese fabelhaft präzisen und vielverzweigten Konstruktionen des Sinfonischen ganz und gar naiv geformt worden sind, daß Strauß während des Schaffens nicht im mindesten an irgendwelche „Probleme" des Formalen, Architektonischen, Harmonischen denkt — er folgt seiner Phantasie und darf es, weil er seiner Pflicht genügt hat, sich

derart zu disziplinieren und die Lebensgesetze seiner Kunst derart zu beherrschen, daß er es ruhig wagen kann, all dessen zu vergessen, was er „gelernt" hat. Und so dürfte es auch bei anders zu wertenden Künstlern sein.

Bittner also hatte gezeigt, daß er so viel „könne", um aus einem einzigen (freilich: famosen) Thema eine ganze Oper zu machen, daß er im Kammerstil seinen Mann stelle und auch im Sinfonischen — die Tondichtung „Vaterland" zeigt es, mit deren Widmung mich Bittner geehrt hat — der kontrapunktischen Künste, der Vereinigung mehrerer Motive, der steigernden Durchführung mächtig sei. Was war damit bewiesen? Daß er recht und die Ankläger unrecht hatten? Bewahre! Freilich waren all diese Werke „richtig" und hätten wohl bei einer Prüfung durch einen Professor der Kompositionsschule standgehalten. (Obwohl man das nie wissen kann.) Aber all das war dabei so kunstlos, so rührend naiv, so unbeholfen in seiner demütigen „Richtigkeit", daß nur der eine Beweis gegeben war: wie ungemäß dieser brucknerverwandten Cincinnatusseele alles, aber auch alles sein muß, was nicht unmittelbaren Naturlaut seines einfachen und noch der Unschuld fähigen Wesens bedeutet (und manchmal ist dieser Naturlaut so, daß er mit den „Kunstlauten" manches anderen zu verwechseln wäre, wenn nicht ein Irgendetwas von vegetativer Unbewußtheit den Gedanken an eine Gleichsphärigkeit solch scheinbar ähnlicher Resultate verscheuchte). Er hat, bestenfalls, gezeigt, wie wertlos das ist: zu machen, was „auch" andere können, ohne daß eine innere Forderung es verlangt; wie sinnlos die kunstvollste Technik „an sich" ist, wenn sie

nicht notwendigen Ausdruck eines geistigen Inhalts bedeutet; und wie absurd es ist, von einem echten, aufrichtigem Künstler und Menschen, also von etwas Naturgewachsenem, zu wünschen, es möge anders sein, als es ist, es möge sich ändern und nach anderen Vorschriften handeln als nach denen der eigenen Seele. Es wäre die Todsünde gegen das schöpferische Geheimnis, es auch nur zu versuchen, kann selbst dem Geschickten und Gewitzten nicht gelingen (weil selbst dann, wenn die Hand gehorcht, die Wirkung schließlich doch ausbleibt) — und an einem so wenig Versatilen und Wandlungsfähigen wie Julius Bittner, den nur verwirrte Bescheidenheit, die am eigenen Wert zweifelnde Demut des ganz Naiven zu derlei Versuchen verführen konnte, rächt es sich durch Irregehen und selbstbetäubendes Auftrumpfen.

Nur so lassen sich die wilden Abgeschmacktheiten der Posse „Die unsterbliche Kanzlei" oder gar die der vermeintlich satirischen, glücklicherweise rechtzeitig unterdrückten Operette „Petroleum", aber auch schon gewisse Wunderlichkeiten und die Prokrustesthematik des „Abenteurer" erklären, dessen Methode übrigens noch in dem Werk nachspukt, in dem Bittner sich wiederfindet: in der „Kohlhaymerin", in der seine ganze österreichische Wärme und Herzlichkeit wieder auflebt. Daß er sie nie verloren hatte, zeigt eine kleine Schöpfung, die ihn mitten in Jahren der Musiklosigkeit gleichsam überfiel: das deutsche Singspiel „Das höllisch Gold", das in der scheußlichen Kriegszeit wie eine Verheißung über ihn kam, daß selbst das wahnwitzigste Grauen, die irrsinnigste Schändung der

Menschheit ihre Musik nicht ganz abzutöten vermag. Die wenigen, in denen sie lebendig geblieben ist, haben ihr Auge von der schmählichen Wirklichkeit abgewendet und die Musik als Heiligtum der Welt gehütet und bewahrt. Aber selbst solche, in deren Seele das Tönen nicht erstickt wurde, aber die von den Vorgängen des Tages allzu heftig und gewaltsam in Mitleiden gerissen worden waren, um noch nach innen horchen zu können, erlebten den Augenblick, in dem ihre Musik sich als die stärkere bewährte und gebieterisch nach Ausdruck verlangte. So ist es auch mit Bittner geschehen. Nicht so sehr in der schon erwähnten sinfonischen Dichtung „Vaterland", die zwar keineswegs der Ausdruck irgendwelcher Kriegspsychose war, sondern der des gleichen Heimatgefühls, das auch den „Bergsee" zur Gestalt werden ließ, aber das doch etwas vom Manifest hatte und also auch vom Zusammenhang mit den Aktualitäten der Außenwelt berührt schien; aber eben im „Höllisch Gold", in dem das Grauenvollste dieser Zeit, ihr Goldwahnsinn und der Fluch ihres gierig raffenden Egoismus das sublimierte Motiv des Dramatischen geworden ist, das zwar in seinem Wesen wohl als Liebesbotschaft, nicht aber als Niederschlag der äußeren Vorgänge mit seiner Epoche zusammenhängt. Hier ist in ein paar Szenen die lauterste (nicht die stärkste) Musik Bittners entstanden. Und seine erfolgreichste. Nach langem Schweigen. Es ist bezeichnend, daß er, der Rastlose, immer von hundert Einfällen, Entwürfen, Plänen Bedrängte, zwar nicht abließ, produktiv zu sein, aber mit einer beinahe fatalistischen Verbissenheit alle dra-

matische Musik niederhielt. Damals eben entstanden, gleichzeitig als Tagebuchblätter und als Training des Handgelenks, die schon genannten Kammerwerke, damals, aus einer Stimmung fassungslosen, verächtlichen, nur allzu undisziplinierten Zorns über die Niedrigkeiten seiner Gegenwart, „Die unsterbliche Kanzlei" und „Petroleum", die gerne Nestroys Geist beschworen hätten, aber in Wirklichkeit zum plumpen Bierulk ausgeartet waren — von ein paar Stellen abgesehen, die in ihrer verblüffenden Drastik und ihrem phantastischen Witz doch „echter" Bittner waren; aber ihrer waren zu wenig. Und gerade damals kam das Werk ans Licht, das mir, trotzdem es Musik gleichsam nur als Begleiterscheinung und Unterströmung in sich trägt, als das repräsentative von Bittners Begabung scheint: „Der liebe Augustin", eine Komödie, ein „Volksstück mit Gesang", wenn man will — eine schwermütig humorvolle, verspottende und verklärende Gestaltung des Wienertums. Das „Höllisch Gold" hatte er im Traum eines Nachmittagschlafes empfangen und hatte die Dichtung ein paar Stunden später, wie unter einem Diktat, zu Papier gebracht; die „Szenen aus dem Leben eines wienerischen Talents" — wie er den „Augustin" nannte — hatte er erlebt, am eigenen und an fremdem Schicksal: die ewige Tragikomödie des Wiener Künstlers, dem sie, wenn er einmal rubriziert ist, jede andere Entwicklung verwehren wollen und der sich in dieser Atmosphäre von penetranter Liebenswürdigkeit, von Hübschheitskultur, von Zimperlichkeit gegen alles Aufgewühltwerden durch große Eindrücke, von Freunderlwirtschaft und gutmütiger

Überhebung fast immer frühzeitig selber aufgibt, wenn nicht ein aufrüttelndes Erlebnis ihn zur Selbstbesinnung bringt — nur daß er dann, wenn es ihn nicht ganz zerbricht, zumeist ein Einsamer wird, der vor jedem Zusammenstoß mit der Welt zurückscheut und schließlich dem Leben aus dem Wege geht, das bis zum entscheidenden Moment ihm zu sehr aus dem Weg gegangen war. Weil er doch nur mit ihm gespielt hat. Die Szenen, in denen all das an den Schicksalen des altberühmten Volkssängers Augustin dargestellt wird und von deren äußerem Ablauf noch gesprochen werden soll, haben einen unbeschreiblichen Duft echten Wienertums, einen kräftigen Volkston und einen Humor, der an die besten Traditionen der Wiener Volksdichtung anknüpft, die doch durch die beherzte Menschlichkeit und die schöne, dichterische Atmosphäre dieses Stücks in bemerkenswerter Weise übertroffen wird. Es sind ja auch hier ein paar Szenen auf der Schneide der erlaubten Theaterfreiheit, und es ist manche selbstgefällige Redseligkeit zu spüren, die nicht ausschließlich dramatische Charakteristik ist; aber ich muß sagen, daß ich eigentlich gerade in jenen Episoden, die in ihrer Volksstückkindlichkeit und auch in der Unbedenklichkeit gewisser nicht eben wählerischer Mittel die Fülle und Gesundheit von Bittners Talent zeigen, das diese Abgebrauchtheiten bis zum Rand mit Kraft und frischer Laune füllt, dieses Talent vielleicht noch mehr als dort bewundere, wo es sich selber die Brücken baut und auf steile Höhen steigt: weil man eben hier fühlt, wie stark und gerade gewachsen es ist und wie ihm selbst manche Vorstadtsängerscherze und

-sentimentalitäten nichts anhaben können. Man spürt die Naivität, das eigene Vergnügen am Lustigen, das sich den Teufel darum schert, ob es sich schon einmal früher „bewährt“ hat, wenn es nur urwüchsig ist und geradehin wirkt. Mit der Musik zum „Augustin“ steht es ja ähnlich. Ein „moderner“ Komponist — einer von denen, die etwas „können“, versteht sich — hätte sich wohl kaum die artistische Spielerei versagt, hier eine Stilkopie der Volkssängerweisen zu geben, gleichzeitig aber durch Besonderheiten der Harmonik und durch die Glossen des untermalenden Orchesters etwas von der dramatischen Atmosphäre und von der Psychologie der „handelnden Menschen“ empfinden zu machen; was an sich ganz geistreich sein könnte, vielleicht sogar künstlerisch ergiebig, besonders wenn es durch Liedertexte von ähnlicher Intention unterstützt würde — aber sicher weniger „echt“. Bittner denkt gar nicht an derlei; er ist viel zu wenig artifiziell dazu. Es fällt ihm nicht einmal bei, die eigentlichen Volkssängereinlagen so zu komponieren, wie sie der Julius Bittner komponiert hätte, wenn er damals auf der Welt gewesen und auf der „Pawlatschen“ gestanden wäre; nur ein, zwei Lieder seines Helden sind so und eines seiner Liebsten, die er, offenbar gar nicht aus bewußter Absicht, sondern einfach im richtigen guten Gefühl des Tondramatikers aus der Sphäre ihrer Umgebung herausheben will — und diese paar Gesänge sind auch wirklich voll Empfindung und Stimmung, aus dem Besten eines unverdorbenen Wiener Gemüts heraus musiziert. Die anderen aber hat er einfach so gemacht, wie sie diese trivial derben, unbedenk-

lich fidelen Gesellen selber gemacht hätten; mehr als kunstlos, ganz primitiv aufs Populäre losgehend, vulgär, wenn's sein muß — schon keine „Stilkopie" mehr (soweit man hier von Stil reden darf), sondern Wirklichkeiten jenes weindunstigen, anzüglichen, plump vergnügten Wiener Duliöhhumors, für den die Fiaker und die Erzherzoge mehr Sinn hatten als die anderen Sterblichen und den nicht einmal die Kriegsjahre (und die vielleicht noch trostloseren nachher) gänzlich auszurotten vermochten. Es ist zum Schreien wahr; in den Worten nicht weniger als in der Musik. Der Dichter und der Musiker Bittner aber, der hier schweigt, weil er nur abschildert und gestaltet, aber nichts von seinem Selbst dabei bekennt, ist in anderen Teilen des Werks zu finden: in dem entzückenden getragenen Walzer des Augustin, in Tinis letztem Lied, in dem schönen Totentanz. Bezeichnend, daß es auch in diesem reichen, vollsaftigen Werk etwas gibt, das wieder auf das Konto jener zu buchen ist, denen er es „zeigen" will und denen er seine Technik beweisen möchte („ich bin Se sehr kinstlich", sagt Hauptmanns „Schluck" — immer muß ich an die rührende Figur dabei denken!): das volkstümliche Lied „O du lieber Augustin" wird als Leitmotiv des Stücks verwendet, beherrscht die Musik und wird in solch zahllosen Variationen (und nicht immer in glücklichen und geistvollen) abgewandelt, bis man seiner recht gründlich überdrüssig wird. Sonst aber: wie prangt dieses ganze Schauspiel in Frische und Rundheit! Es ist wirklich ein Stück Wien: Kahlenberg und Donaustrom sind hier nicht Dekoration und billiges

Stimmungsrequisit — es ist ein Teil von ihnen, ist auf diesem Boden gewachsen, könnte gar nirgends sonst lebendig geworden sein, und was aus ihm wärmt, ist die gleiche liebe Sonne, die in Lanner und Strauß, in Girardi und Raimund das Beste ihres Wesens aufgeweckt hat. Der „Augustin" müßte ein dramatisches „Wahrzeichen" der Wiener sein, ebenso für ihre Art (und auch für ihre Unart) gültig wie der „Verschwender" oder die „Fledermaus", und müßte auf ihrer Volksbühne ständig heimisch sein. Statt dessen ist er nach drei mühsam erzwungenen, freilich leider ganz minderwertigen Aufführungen wieder verschwunden und harrt der Auferstehung. Sie ist ihm gewiß.

Kein Zweifel, daß Bittner durch diese neuerliche Erfahrung nicht eben zuversichtlicher und schaffensfreudiger werden konnte. Es kam seine schlimmste Zeit; in ihrer Art schlimmer als die der kindisch selbstvertrauenden, dröhnenden, wagnertrunkenen Produktion der Studentenjahre. Etwas völlig Gleichgewichtloses, Überreiztes, Ungezügeltes, Ungut-Wildes war damals in ihm; Empörung über die blutberauschte, diebstählerne, schamlose Gegenwart, innere und äußere Not, seelisches Zerrissensein, tiefste Depressionen und aufgepeitschtes Selbstbewußtsein wechselten ab und trieben ihn in ein hemmungsloses und ratloses Produzieren vielfältigster Art, in dem es nicht allzuviele ergiebige Stunden gab. Schon deshalb nicht, weil aus der Stimmung böser Verachtung für eine Welt, in der alles Große und Wahre stumm sein mußte und für die auch das Minderwertige noch zu gut war, niemals ein bleibendes Werk entstehen kann, wenn der Künstler

dessen vergißt, daß er nur sich und dem eigenen Gewissen genugtun darf, daß für ihn selbst nichts hochwertig genug zu sein vermag und daß ihn alles andere nichts kümmert. (So wie es Richard Strauß oder Arthur Schnitzler und manch anderer Meister, die an ihrer Zeit genug gelitten haben, als die einzig ihrer selbst würdige Haltung empfunden haben.) Bei Bittner trat noch eines zu alledem: die Sorge um das Leben des Tages, die Pflicht gegen Weib und Kind, die er in diesen Jahren des Mangels und der gleichzeitig immer unsinniger steigenden Marktpreise mit seinem stets gleich niedrig bemessenen Richtergehalt nicht mehr ernähren konnte. Ich hab' es schon vorhin erzählt, daß er ja, als der Krieg kam, schon ein paar Jahre lang verheiratet war; eine junge Sängerin, Emilie Werner, war seine Gefährtin geworden, der beste Kamerad, die opferfreudigste, fürsorglichste, liebereichste Frau, die das Schicksal einem Künstler zuführen kann, immer nur lautlos um ihn und sein Werk, um sein Wohl und seine Arbeitsruhe bemüht, verständnisvoll, ohne die ärgerliche, weihräuchernde und eitle Art mancher Künstlerfrau, die des Gatten Ruhm zu ihrer Geschäftsangelegenheit macht — und zudem mit ihrer samtweichen, violendunklen Altstimme die innigste Interpretin seiner Gesänge. Auch ein Bub war da; kein zartes, nervöses „Künstlerkind", sondern ein fester, strammer Riesenkerl gleich seinem Vater — und der wollte gefüttert sein; gerade für solche Kinder ist plötzlich einsetzende Nahrungsnot gefährlicher als für schmächtigere. Kein Wunder, daß Bittner sich an Arbeit nicht genug tun

konnte; ebenso wenig aber, daß Arbeit, unter solchem Druck und vor allem unter solcher innern Fahrigkeit, uneingestandenen Verbitterung und Angst vor Unzulänglichkeit getan, nicht mehr glücken wollte. Davon abgesehen, daß sie nicht einmal den äußeren Zweck zu erreichen vermag, materiell fruchtbar zu werden; einer, der sich nicht untreu werden will, dabei aber doch alles mögliche versuchen möchte, was die andern tun, um reich zu werden, es aber so tun, daß er es vor sich selbst verantworten kann, wird nie einen Treffer machen. Das können nur die gemeinen Spekulanten oder der um alles Geld unbekümmerte Künstler, der das macht, was er eben machen muß. Aber mit der Absicht, klingenden Lohn einzuheimsen, ohne sich ganz zu verleugnen, auch wenn er nach einem Genre greift, das für andere zwar einträglich, ihm selber aber doch eigentlich abscheulich scheint — mit solcher Absicht hat niemals ein Künstler ein Werk geschaffen, das dann wirklich Reichtum einbringt. Vermutlich gerade, weil beides ihn lähmt: die Absicht — und das eigene wache Gewissen. Sicher ist, daß Bittner dadurch gelähmt worden ist. Eine Menge dann vernichteter Entwürfe und fertiger Werke, auch die schon genannten, so schlimm versagenden „satirischen" Possen, daneben auch ein paar veröffentlichte, recht unbegreifliche „heitere Lieder", deren Heiterkeit wie mit Zyankali und Bierresten gemischt scheint, stammen aus jener argen, erfreulicherweise wieder überwundenen Zeit. Erst im „Höllisch Gold" hat er sich wiedergefunden. Nicht ohne noch manchmal zu straucheln, aber endlich wieder seines rechten Selbst und seines Weges bewußt.

Es ist ein Weg des Vergessenmüssens. Er muß alles wieder vergessen, was er in jenen Jahren „gelernt" hat; die Hand merkt sich schon selber, was sie brauchen konnte — aber er darf es nicht mehr wissen. Er muß vergessen, was andere von ihm verlangten; vergessen, etwas andres „beweisen" zu wollen, als daß er der Julius Bittner ist. Auf diesem Weg ist er jetzt. In seiner neuen „Kohlhaymerin", deren Anfangsakte noch zwiespältig sind, aber voll Reiz eines lieben Altwienertums und einer kostbar biedermeiernden Phantastik, hat er bis zum dritten Akt vordringen müssen, um jetzt ganz unbeirrt er selber sein zu können. Und in seinem dichterisch noch nicht bis zum Ende gediehenen „Rosengärtlein" (dem ein irrelevantes, nicht eben aufregend interessantes, der Gelegenheit flott dargebrachtes Mimodrama „Todestarantella" voranging, das in keiner Weise schwer zu nehmen ist) scheint er mir seinem besten Ziel nahe zu sein: hier ist die seit Jahren zersplitterte Kraft wieder voll zusammengerafft, dramatische Spannung zu wirklicher Gewalt aufgestaut, sind atmende Gestalten mit stürmischem Bildnergriff hingestellt. Wenn es gerät, ist ein modernes Opernwerk von ungeheurer Wucht da, in dem alle Forderungen des musikdramatischen Schaffens erfüllt werden: stärkstes Theater, aber von Ethos getragen, Zeitanschauung in intensiver Farbe und Weltanschauung in leidenschaftlicher Entladung gegensätzlicher Menschlichkeiten, der Selbstsucht, der Selbstbewahrung und der Selbstentäußerung, heißpulsendes Leben und doch zu Stil und dramatischer Abkürzung gezwungen.

Von diesem unvollendeten Werk kann ich nicht

sprechen; es darf hier nur als Symptom einer letzten Entwicklung angeführt werden. Mit der (1918—19 entstandenen) „Kohlhaymerin“ steht es zwar anders, denn sie liegt im Klavierauszug vor, und eine baldige Aufführung mag Irrtümer des bloßen Lesers richtigstellen; aber auch hier ist, eben deshalb, Zurückhaltung geboten: gerade bei so starken Theatermenschen, wie Bittner einer ist, springt oft erst von der Bühne herab, plötzlich, unvermutet eine Wirkung hervor, eine überraschende Beziehung zu den Hörenden und Schauenden, ein ungeahnt einschlagendes Wort, wo der lesende und auch der klavierspielende Betrachter nichts dergleichen spürt, darüber weggleitet und oft gerade dort einen Mangel an Ausgestaltung im Drama oder der Musik annimmt, wo dann, durch den Kontaktschluß von Werk, Darsteller und Empfangendem (der Dreiheit, die erst eine dramatische Schöpfung vollkommen und zum lebendigen, kompletten Kunstwerk macht!) der zündende Funke über die Rampe springt. Freilich gilt das nur von der äußerlichen Theaterwirkung und von den seltenen Momenten, in denen ein schöpferischer Gesangsschauspieler weiter und zu Ende dichtet, was bloß als Intention angedeutet oder als logische mimische Folge künstlerischer Prämissen für den Wissenden in den Wort- und Tonzeichen verborgen mitenthalten ist; das dramatisch Wesentliche wird sich auch der Leserphantasie immer erschließen. (Während der bloße Klavierauszug — nicht die Partitur! — doch sehr vieles vorenthalten kann, was dann durch überwältigenden Klangeinfall in unerwarteter Macht und Größe aufsteht: man denke an Wagner, an Berlioz, denke,

um ein ganz drastisches Beispiel zu geben, an das im Auszug völlig indifferente, im lebendigen Klang erschütternd furchtbare Posaunentremolo in der „Frau ohne Schatten" im Augenblick, in dem sie schattenlos vor des Gatten Augen steht!) Ich glaube zwar nicht, daß die „Kohlhaymerin", auch abgesehen von meiner speziellen Vertrautheit mit der Tonsprache und der Klangphantasie des Komponisten, mir im Klavierauszug etwas wirklich Entscheidendes verheimlichen dürfte; aber da diese Möglichkeit immerhin besteht, muß das hier (und späterhin ausführlicher) über das Werk zu Sagende mit allem Vorbehalt späterer Korrektur ausgesprochen und entgegengenommen werden.

Für mich hat diese Altwiener Oper einen außerordentlichen Reiz: in ihrer herzlichen Menschlichkeit, ihrem sehr österreichischen Kolorit, den merkwürdigen Wechselwirkungen einer Phantastik, die aus Alltagswirklichkeiten herausspringt, und einer Wirklichkeit starker Gemütsspannungen und -entspannungen, die wieder aus einem fast traumhaften Erleben höchst konzentrierter Daseinsmomente kommen und das eigentliche „dramatische Ergebnis" all der wunderlich bunten, humorvoll geschauten und gestalteten, nur manchmal allzu linear primitiv stilisierten Vorgänge bedeuten. Und auch die Musik hat großen Reiz. Selbst dort, wo noch die Überreste der „Abenteurer"-Methode im allzu weitgehenden Umformen zweier Hauptthemen als psychologisch-dramatischer Leitmotivuntermalung manch famosen Sondereinfall zu verdrängen scheinen, ist so viel echtes Wienertum da (eben deshalb echt, weil es mit all seinen Beimischungen von Unechtheit

ausgedrückt wird, einer muskulösen Feschheit und „Unwiderstehlichkeit", aber auch mit seiner guten Herzenswärme und seiner frohen, hilfsbereiten Faxenlosigkeit), so viel Freude an drastischem Spott und gutmütiger Karikaturistik, so viel Lust an einer Gesangsseligkeit, die auch die dem Sprechtonfall abgewonnene Melodie noch nachdrucksvoll kantilenenhaft bereichert, daß sich einmal wieder die wirkliche Maskenspielstimmung einstellt, das Vergnügen, an Mummenschanz und menschlicher Komödie teilzunehmen — und dazu an einer, die sich in jedem ihrer entscheidenden Momente ins Sinnbildhaft-Lebendige umsetzt. Vor allem andern aber habe ich meine Freude an dieser „Kohlhaymerin" und ihren unterhaltsam farbigen, heiteren und ernsthaften Szenenfolgen, weil sich innerhalb dieses Werks so sichtbarlich die Selbstbefreiung ihres Schöpfers zeigt, von der vorhin gesprochen wurde. Zwei Akte lang ist man noch im Hin und Her einer launig belebten, in ihren Äußerungen oft ungleichmäßigen, ja manchmal durch allzu burleske Travestie stutzig machenden Fabulierdramatik, deren heitere Grundidee und deren herzlich mitfühlende ironische Betrachtsamkeit Anteil weckt, an deren Musik man sich freut (und auch manchmal ärgert), ebenso wie an ihren szenischen Geschehnissen — aber man bleibt doch fast immer Zuschauer und Zuhörer, wird nicht selbstvergessen, nicht mit hineingezogen in das Erleben dieser Menschen. Im dritten Akt aber wird plötzlich alles Lustige, alles Ernste und alles Klägliche zu etwas ganz anderem: das Auge eines wirklichen Menschen ruht auf all diesen Leiden und

Freuden, und das hilfreiche Verstehen dieses Menschen bringt alles zu innerer Ordnung, lenkt absurde Schicksale zu gutem Ende, steht all den armen Geschöpfen bei, den Sinn ihres Lebens zu finden — oder wenigstens, sich damit abzufinden. Und das ganz merkwürdige Gefühl, das sich dabei einstellt, ist dieses: daß dieser „wirkliche Mensch" nicht nur die neuhinzutretende Lustspielgestalt ist, die diesen Akt beherrscht, sondern gleichzeitig der Tondichter selbst, der bisher mit seinen Figuren nur gespielt hat und jetzt in jeder, auch in der armseligsten, das Stück ewigen Menschentums entdeckt, das allen gemeinsam ist, und das Liebesgesetz, nach dem sie alle jubeln und leiden müssen. Der Reigen ordnet sich — und er wird zum Abbild des Lebens, wenn auch eines, das sich in recht kuriosen Exemplaren der Gattung „Mensch" offenbart. Aber nicht nur der Dichter ist plötzlich anderswo, in andrer Sphäre des Gemüts und der Erkenntnis (und schließlich hätte diese Wandlung ja sogar von vorneherein im Gedanken und der gewollten Entwicklung der Komödie liegen können, was freilich nicht von Anbeginn der Fall war) — auch der Musiker ist anderswo, hat plötzlich jedes „Verfahren", alle Kunststücke des Metiers vergessen, alles, womit er etwas „beweisen" wollte; er ist wieder ganz er selbst und musiziert aus Herz und Seele heraus, nicht nach der „Vorschrift"; vielleicht nicht mehr ganz so kunstlos, aber ganz so ungekünstelt wie früher, gibt jedem Augenblick das Seine, kümmert sich nicht darum, ob es musivisch oder zusammenhangvoll ist — und plötzlich wirkt es doch zusammenhangvoll: weil es in jedem

Takt mit dem wahrhaften Gemüt dessen zusammenhängt, der es gemacht hat. (Ganz abgesehen von dem köstlichen Humor, mit dem hier in Ton und Wort die verschlafene Katerstimmung in einer Polizeiamtsstube zu unnachahmlich komischer Wirkung und gleichzeitig zu einem famosen Gegenstück der bäuerlich stumpfen und versumpften Bierszene des „Musikant" gestaltet ist.) Ein ganzes Herz schlägt hier — und das ist stärker als aller Kontrapunkt. Der Schöpfer der „Roten Gred", des „Musikanten", des „Bergsee" hat sich wieder. Gewiß, Erfahrung macht klug — aber er neidet diese Klugheit keinem mehr. Er bleibt lieber „dumm" im Sinne Siegfrieds, der schließlich auch nicht den Waldvogel nachäfft, sondern lieber zu der „Waldweise, wie ich sie kann", zurückkehrt. (Und dabei ist der Waldvogel gar kein Theorieprofessor.) Er weiß endlich, daß er kann, was sich nicht erlernen läßt; aber auch, daß er nicht kann, was er lernen wollte: das Fürchten vor den Besserwissern. Er wird auch jetzt noch irren, denn das liegt in seinem ungestüm zugreifenden, hemmungslosen, durch keinerlei Verstandesprozesse zu lenkenden Naturell: und wird sich vor allem immer wieder vor der Täuschung zu hüten haben, vor der Goethe mit den Worten warnt: „Es gibt nichts Gemeines, was, fratzenhaft ausgedrückt, nicht humoristisch aussähe"; er wird in der klobig lustigen Übertreibung und Verzerrung niedriger Dinge, die ihn empören, allzu leicht Satire sehen und dabei eben fehlgreifen. Das tut nichts; weil er sich jetzt nicht mehr verlieren kann und nur schlimmstenfalls fehlgehen und einen Umweg machen wird. Dieser

Parsifal im Lodenrock hat zum zweitenmal vergessen lernen müssen, was von außen her an ihn herankam. Jetzt wird er wohl gefeit sein. Dafür sprechen mir die entzückenden „österreichischen Tänze“ (1919), die den Musiker in seiner ganzen Bodenständigkeit, seiner anmutigen Kraft, seiner kecken Liebenswürdigkeit und Fülle zeigen; daran kann mich die sehr wirksame, nur ein wenig zu revisionslos aus dem Ärmel geschüttelte „Todestarantella“ nicht irremachen, die ihm von lockender Gelegenheit in kürzester Zeit abgefordert wurde und die heute nur Pharisäertum einem sorgenbedrängten Künstler ankreiden kann; und dafür bürgt mir vor allem die Dichtung zum „Rosengärtlein“, die, wenn der dritte Akt auf der Höhe der ersten beiden bleibt, das Haupt- und Meisterstück dieses Tondichterlebens zu werden vermag.

So steht Julius Bittner heute, innerlich und äußerlich weitergekommen, als eine der erfreulichsten Erscheinungen dieser unerfreulichen Zeit da. Er wird nicht mehr anders werden, als er ist — heute weniger als je, wo er den ablenkenden Richterberuf aufgegeben hat, nur mehr „seinem Lieben, seinem Lied“ lebt, in seinem guten Heim, in dem mittlerweile ein zweiter Junge eingezogen ist; ganz auf seine Arbeit gestellt, kein „Komponist“ (denn er „komponiert“ wirklich nicht, sondern „dichtet“ in Wort und Ton auf die gleiche Weise), noch weniger ein „Literat“. Er wird nicht mehr anders werden und soll es nicht; in seiner Talentlosigkeit zum „Betrieb“, zu „Beziehungen“ die ihm, wenn er es einmal wirklich probiert, sie zu suchen, natürlich zumeist übel ausgehen; mit seinem Mangel an Artisten-

tum und an der fingerfertigen Technik des Metiers. Der Himmel erhalte ihm diesen Mangel; er ist verloren, wenn er ein „Kultivierter“ sein will. Von der anderen Art haben wir ja genug. Aber nur diesen einen, der so wahr und ungezwungen ist, so ganz ohne Verlogenheit und Pose. Und der sein Herz hergibt. Nicht bloß Nerven und Hirn. Dessen herzliche Fülle, dessen kecke Laune, dessen Wärme in Humor und Tragik und dessen wuchtige, erobernde Gestaltung so helles Vergnügen bereitet. Weil er in seiner männlich schlichten Art zu musizieren, im Gegensatz zu den kalten Virtuositäten und den äußerlich einwandfreien Künsten der Artisten von heute, Menschliches zu sagen hat. Und das ist das Entscheidende.

Ein „Dilettant“? Bewahre. Außer, wenn darunter einer verstanden wird, den es freut, Schönes zu machen. Und einer, der es nicht nach dem Büchel, sondern auf seine Weise macht. Gerade solche Dilettanten tun uns not; was sie herbeischaffen, setzen dann schon die anderen in Gesetz und Regel um. Er ist deshalb noch lange kein poetisch-musikalischer „Muskelmann“; keiner, der Wagner predigt und Meyerbeer verübt; er hat sehr fein schwingende Nerven, die ihm die rührendsten und zärtlichsten Dinge verraten. Und: er hat eines gelernt, was ihm früher einmal fehlte, und vielleicht ist es das einzige, was er seinen Nörglern (wenn auch nicht durch ihr Verdienst) zu danken hat. Die Gabe des Zweifels, die jeder Künstler braucht, ist jetzt auch ihm geworden, der sich leicht mit dem begnügte, was ihm der Augenblick in den Schoß warf, ohne zu prüfen, ob dieser Augenblick auch der rechte war. Er

wird zwar nie der Mann des nachträglichen Motivierens, des Bosselns und Feilens sein; was bei ihm nicht dem ersten Wurf gelingt, mißlingt ganz. Aber er hat verwerfen gelernt. Und warten. Ohne Verbitterung. Was von nicht allzu vielen gesagt werden kann.

Ein Ganzer. Ein Gesunder durch und durch. Einer, der imstande ist, auch dem empfindlichen Geschmack Genuß zu gewähren, ohne die Neurasthenien der Vierteltöne, ohne alle Exzesse der expressionistischen Harmonik und ohne die kurzatmige Thematik und die hysterischen Akkordfolgen der Debussynachahmer. Ihm (wie jedem, dem noch etwas einfällt) genügt die Harmonik Wagners, die er durchaus persönlich und farbig durchbildet, und seiner Melodik ist noch der lange Atem derer eigen, die aus dem Schubertlande stammen. Und die wölbende Kraft derer aus dem Brucknerland: mit dem Alten aus St. Florian hat er mehr gemeinsam, als es der erste Blick verrät. Seine Musik, die noch näher betrachtet werden soll, ist selbst dort, wo sie das Triviale streift, von einer solchen, fast animalischen Lebenskraft, daß sie ihr Daseinsrecht überzeugend offenbart. Andre mögen „interessanter" sein, „tiefer" auch — mit und ohne Anführungszeichen. Hier ist einer, der mit Ernst und Strenge an sich und seinem Werk gearbeitet hat, niemals um Verleger und Aufführungen bekümmert (beides hat sich von selbst eingestellt) und immer nur darum, ehrlich und gerade seinen Weg zu gehen, über Eitelkeiten lachend, Widerwärtigkeiten von den breiten Schultern abschüttelnd, keine Unterstützung von andern und alles von sich selber fordernd: hilfsbereit und neidlos, einem guten Ziel entgegen.

III

Und nun möchte ich, da ich es versucht habe, Bittners Erscheinung, Entwicklung und Problematik in andeutenden Strichen abzugrenzen, die Reihe seiner Werke, wenn auch nur im raschesten Wortfilm, vorüberziehen lassen, das Wesen jedes einzelnen betrachten, aber auch zu sehen suchen, welcher Sinn ihnen in der Evolution des nachwagnerischen Musikdramas zukommt, die künstlerische Fragestellung und Antwort im einzelnen erfassen, das Primat des Dichterischen oder des Musikalischen feststellen.

Die Erscheinung eines zweiten dramatischen Tondichters drängt sich hier von Anbeginn zum Vergleich auf; schon deshalb, weil dieser und Bittner die einzigen sind, die aus sich heraus, aus ihrer eigensten schöpferischen Phantasie, nicht als „Umarbeiter" schon bewährter Stücke oder Erzählungen, ihre dramatischen Werke als Einheit von Wort und Ton, als Dichter des sichtbaren und hörbaren Dramas gestalten: Franz Schrekers Erscheinung. Nur zu begreiflich, daß Richard Wagners Beispiel und das Einleuchtende seines dichterisch und musikalisch verschränkten und eben dadurch so ganz organisch-homogenen Schaffens die Nachfahren gereizt hat, es ihm nachzutun und in einem Ehrgeiz, der angesichts des Durchschnittniveaus der meisten Opernbuchschreiber wahrhaftig nichts Vermessenes an

sich hat, als „Dichterkomponisten“ aufzutreten und der nicht sehr „eigenen“ Weise gleich das Substrat der meistens modisch-mechanisch in steifstelzenden, stotternden Stabreimen gehaltenen Wortunterlage zu liefern. Man denke nur an das Grauen der „Homerischen Welt“ des heillosen August Bungert — um eines der monströsesten Exemplare jener nibelungenkranken Zeit anzuführen. Die meisten übersahen nur das Wesentliche: daß es sich nicht darum handelte, den Wort- und den Tondichter in einer Person zu vereinigen, die für das eine und das andere eben genug Bildung und Routine, zumeist aber für keines von beiden eine aus innerer Notwendigkeit schöpferische Begabung hatte. Sondern darum: daß diese Vereinigung nur dann wahrhaften Sinn hat, wenn alle Teile seines Werks aus der gleichen Keimzelle kommen, wenn der poetische Einfall den musikalischen, der musikalische den poetischen von vorneherein wechselseitig bedingt, wenn der Musiker zum Dichter, der Dichter zum Musiker wird, so sehr, daß gar keine Grenzen mehr zwischen beiden liegen, die gleichzeitige Vision des Dramatisch-Mimischen und des Dramatisch-Sinfonischen im selben Moment den sinnfälligen Einfall weckt und daß der Stoff jetzt, wieder in gleichzeitiger Konzeption des Sprachlichen, Musikalischen und Mimischen und in fortwährendem, vielleicht oft ganz unbewußtem Einanderablösen dieser vorherrschenden Elemente der Gestaltung, zum Wachsen und zu einer schließlichen Ausformung gebracht wird. Daß es andere Möglichkeiten gibt, daß die Komposition eines fremden Dichterwerks ebenso zu höchsten Kunstschöpfungen führen

kann, braucht nicht erst gesagt werden: Mozart und Weber und Richard Strauß in unserer Zeit haben es bewiesen. Aber wenn der Tondichter auch sein eigener Textdichter sein will, wird wohl nur ein Prozeß wie der vorhin angedeutete wirklich fruchtbar werden können, und alles andere — die jetzt so beliebte Doppelläufigkeit der Opernverfasser macht es deutlich genug — wird fast immer nur eitle Pose und handwerksmäßige Unzulänglichkeit, bestenfalls fingerfertige Nachahmung sein; die begabten Dichter sind fast niemals Komponisten, die begabten Komponisten fast niemals auch Dichter, und die meisten „Dichterkomponisten" sind Stümper im Wort oder im Ton oder auch in beidem.

Von Einmaligkeiten wie dem Guntram von Richard Strauß oder Pfitzners Palestrina abgesehen (wo sich ein persönliches inneres Erleben zur Ausnahme eines singulären dichterischen Fruchtbarwerdens konzentriert hat) — von solchen Einzelfällen abgesehen, halte ich Julius Bittner und Franz Schreker für die beiden einzigen Tondramatiker unserer Zeit, die aus innerem Zwang, aus dem unwiderstehlichen Gebot des Gestaltenmüssens ihre Bühnenwerke ans Licht treiben. Ob nicht bei beiden der dichterische Antrieb (und auch die dichterische Potenz) das prävalierende Element ihrer Begabung ist, will ich nicht entscheiden; vieles spricht dafür, — dagegen vor allem: daß die tiefste Wurzel all ihrer Dichtungen doch immer im Urgrund der Musik haftet und von dort aus die stärksten Säfte zum Lebenerhalten des Dramatischen heraufholt. Das mag ihnen gemeinsam sein. Sonst aber sind beide so unähnlich als möglich. Bittner ist ein Kind des

hellen Tags, Schreker eines der Nacht. Bei Bittners Werken hat man die Empfindung warmen Sonnenscheins, bei Schreker meist die einer blutroten oder blauglimmenden künstlichen Beleuchtung. Während man bei ihm den Eindruck hat, seltsamen, fieberheißen, höchst phantastischen und reichen, erotisch brennenden Träumen miterlebend zuzusehen, ist man bei Bittner liebreich wach mitten im Blühen und Prangen des natürlichen Lebens. Er ist primitiver, Schreker raffinierter; dieser hat mehr Fülle, mehr hitziges Artistentum, mehr Reiz und Überreiz der schillernden Farbe, des zauberischen Klangs, der wundersamen Zwischentöne, hat mehr Feuerbrand und fremdartige Würze im jagenden Blut, hektische Süße und liebliche Verdorbenheit in der dichterischen und musikalischen Vision seines Frauentypus; jener mehr Einfalt und Wärme, mehr gesunde, oft allzu derbe Kraft, mehr Demut und Liebe, mehr innere Reinheit. Es wirkt beinahe mit der Deutsamkeit eines Symbols: in jeder Schrekerschen Dramendichtung hat ein Verwachsener, Mißgestalteter den wesentlichsten Anteil an den szenischen Vorgängen. Bittners Gestalten sind alle (auch seelisch) gerade gewachsen. Selbst dort, wo sie schon mehr als reine Toren sind. Schreker ist wahrscheinlich der größere Künstler, sicher der größere Artist und der eigentümlichere von beiden. Aber Bittners Schönstes fehlt ihm ganz: das Herz, die Güte, die lautere Menschlichkeit. Das wiegt so schwer, daß ich kaum zu prophezeien wage, ob nicht trotz der artistischen Mängel sein Werk länger leben wird als das des andern, der in seinem Schaffen

künstlerisch um so viel reicher und menschlich um so viel ärmer ist.

Auch in ihren Gemeinsamkeiten ist ein fundamentaler Unterschied zu spüren. Beide wurzeln, ich sagt' es schon, in der Musik; jeder ihrer dichterischen Entwürfe zeigt es. Aber bei Schreker ist eine Klangvorstellung das Primäre, bei Bittner die musikbedingende Empfindung. Ein ferner Klang, ein wunderliches Spielwerk, eine zauberkräftige Laute wird bei Schreker zum Symbol; und es ist die Frage wert, ob hier, wo es sich um ein von vornherein wirklich Klingendes handelt, mehr oder weniger „musikalische Vision" des Grundeinfalls waltet als dort, wo jene starken, lebenbewegenden Gefühle erst Symbol und gleichzeitig unmittelbaren Ausdruck in Musik finden. Die seelische Empfindung, die in den gleichen Reichen daheim ist wie alle Musik, — die bloße Vorstellung eines tönenden Instruments oder eines sonderbaren, unwirklichen Lauts der Phantasie — es ist die Frage wert, was dem eigentlichen Wesen der Musik näher ist. Wohlverstanden: in Schrekers Dramen ist Anlaß zu Musik im Überfluß, gibt es Gefühlsmäßiges genug, was Musik verlangt; worum es mir hier geht, ist das erste Aufblitzen der Konzeption, die Untersuchung des primär Bedingenden des dramatischen Einfalls. Und: ob es nicht ein wenig äußerlich gedacht ist, in einem symbolischen Spielwerk oder einer dämonischen Fiedel mehr „Musik" als Anlaß des Dichterischen zu sehen als in einer der ewigen Empfindungen, die von je die Welt bewegt haben und deren Mutterland von je das der unfaßbaren, unbegreiflichen und doch allessagen-

den Töne war. Ich will auch diese Frage nur aufwerfen, nicht entscheiden; schon deshalb nicht, weil es mir nicht beifällt, etwa zwei Künstler, deren hohe Wertung ich seit Jahren gefordert und selber bewiesen habe, gegeneinander auszuspielen. Nicht nur, weil gerade hier recht inkommensurable Größen sind. Sondern vor allem, weil ich es für abscheulich und für unfruchtbar halte.

Daß Bittner seine Gestaltungen aus jenen Bereichen holt, in denen Gefühl Musik, Musik Gefühl offenbart, zeigt sich schon in dem ersten Werk, mit dem der Gereifte nach all seinen jugendlich wagnerisierenden Mammutpartituren gekommen ist: der „Roten Gred". Ich habe diese drei Akte lange nicht vor Augen gehabt und sie jetzt erst wieder vorgenommen: mit einer Überraschung sondergleichen und einem Eindruck, der mich mit froher Zuversicht und doch auch mit Wehmut erfüllt hat. Mit Wehmut, weil hier so schlagend ersichtlich ist, was an diesem Talent und seiner Vollkraft gesündigt worden ist; mit Zuversicht, weil ich diese Vollkraft nach langer Zeit im „Rosengärtlein" wieder spüre. Denn der Dichter Bittner war niemals stärker, niemals sicherer im Schritt des Dramatischen, niemals einwandloser in der Prägung des Sprachlichen als in diesem erstaunlichen Erstling. Der Musiker freilich ist noch gleichsam kryptogam; oder vielmehr, er gleicht einem Baum im Vorfrühling, voller Knospen und Triebe, die alle nach Entfaltung drängen; ein paar Blüten und Blätter in jungem Grün und schimmernd weißem und rosigem Schnee sind offen, aber das Getümmel der Zweige und der sprießenden Knoten verdeckt sie allzu

sehr — nur einer, zwei von ihnen haben sich für jeden Blick hervorgewagt und sind bezaubernd in ihrer jungen Kraft und Fülle. Ich will hier Notenzitate nach Möglichkeit vermeiden, schon deshalb, weil sie fast immer nur irreführen und weil ihr Fragmentarisches das rechte Bild verwehrt. Aber hat dieses Thema der „Roten Gred“, mit dem das Werk einsetzt,



nicht seinen besonderen Ton (ohne geflissentliche Absonderlichkeit)? Hat es nicht eine unbedingte musi-

kalische Physiognomie und nicht nur die der Gestalt, deren Sehnsucht, deren verhaltenes Glühen und deren innere Treulosigkeit es zeichnet (letzteres in seinem unsteten und doch gesangvoll fließenden Modulieren und seinem schlichten Ausweichen in eine der Tonika nicht verwandte Tonart) — sondern auch die des Tondichters, dessen herzhafte Kraft und Wärme und dessen plastischer Griff sich hier (und ebenso in den noch anzuführenden Haupt- und Grundmotiven der anderen Werke) so stark und einprägsam zeigt, daß ein solches Motiv wirklich das ganze Drama determiniert und daß die Verführung schließlich zu verstehen ist, ein ganzes Werk auf solch ein markantes Thema und seine Veränderungen zu stellen? Vielleicht wäre das einem Musiker sogar möglich, der weniger Dichter, weniger Dramatiker und mehr Sinfoniker ist als Bittner. Denn: so eindringlich gleich dieses schöne, vielsagende und mit fester Hand und warmem Herzen hingesetzte Motiv das Positive des Tondichters Bittner klarmacht — gleich seine Fortführung zeigt schon seine Mängel: es wird nicht eigentlich entwickelt, nur weitergesponnen, es gibt keinen einheitlichen Aufbau, sondern ein musivisches Suchen und Forttasten, ein immer wieder stockendes, abreißendes, wieder anknüpfendes, niemals aber zielvoll überlegenes Gestalten; so daß die ersten sechzehn Takte dieses Vorspiels ein viel geschlosseneres, bestimmteres, endgültigeres Bild geben als der Verlauf des Stücks, in dem die zuerst so prägnanten Züge der Hauptgestalt und gleichzeitig die zu Musik sublimierte Idee des Dramas wieder zu verschwimmen drohen. Daß dem dann durch die Szene, den Gestus,

das Wort gesteuert wird, versteht sich von selbst, aber es ist keine Rechtfertigung des Musikers darin, nur eine des Dramatikers.

Aber ich greife vor. Zuerst ist zu erzählen, was sich in dieser „Roten Gred" begibt; dann erst, wie ihr Schöpfer Musik dazu gemacht hat.

Fahrendes Volk ist in der kleinen, mittelalterlichen Stadt, Schwertschlucker, Akrobaten, Zigeuner, Gaukler. Den Bürgersleuten sind sie nicht recht geheuer, obgleich ihr fremdartiges Wesen ihre Schaulust reizt, und gar die Frauen sind aufgebracht, denn eine ist da, die in der verwahrlosten Schar wie ein wunderliches Märchenwesen wirkt und deren gefährliche, sinnverwirrende und irgendwie lasterhafte Schönheit den ehelichen Frieden der brutwarmen Gesponsinnen zu bedrohen vermöchte: ein Weib mit sehnsüchtig fragenden Augen und durstigen Lippen, von goldenrotem Haar umschimmert — und wenn sie tanzt, hat sie in den geschmeidigen Gliedern alle Verlockung, alle Lust und alle bangen Träume des Unerfüllbaren. Ein wunderschönes buntes Raubtier, von Not gezähmt — aber man spürt in jedem Moment die sprungbereite Pardelkatze. Ist diese rote Gred eigentlich schlecht, verderbt, verworfen? Sie ist es so wenig wie alles Elementare, wie Feuer oder Wasser, das dem Menschen dienen, aber ihn auch verheeren kann; ist der Dämon Weib in seiner Urgestalt, die Frau als Don-Juan-Typus, der Liebe nachjagend, ohne sie je zu finden, weil jeder vor ihr zum Knecht wird statt zu ihrem Herrn, den sie ersehnt — oder gar zum Bußprediger, dessen weise Erziehungsreden ihr nur Gelächter und

Verachtung wecken: „gute Lehrer und schlechte Schätze“. Sie möchte ja gerne gut sein; aber es ist ihr Verhängnis, Unheil zu verbreiten und Tod und Verderben zu säen, weil sie immer wieder ins Lichte, Ungewisse, Lockende drängt und im dumpfen Frieden der Bürgerlichkeit niemals heimisch werden kann. Nichts an ihr ist eigentlich bösartig; immer wieder hofft sie, den Rechten gefunden zu haben, der ihre sehnsuchtvolle Unrast stillt, will nur Freude und Glück geben und muß weiterziehen, weil sie selbst dabei leer bleibt. Bis sie an einem zerbricht, der stärker ist als sie, der ein Mann ist, dem Pflicht und Gewissen mehr bedeuten als flüchtiger Sinnenrausch und der sich den Kopf nicht durch trübe Gluten des Herzens verwirren läßt. Es ist ihre Tragik wie die aller ihr gleichgearteten, nur dem Trieb gehorsamen Wesen, daß es in der Natur solch harter, kraftvoller und großer Männlichkeit liegt, ihresgleichen zu verschmähen. Mit ihm zusammen könnte sie die Welt erobern. Aber solch ein Mann will nur auf sich gestellt sein, verzichtet darauf, seine Siege mit einer Frau zu teilen oder gar sie ihr zu danken; was er nicht allein vollbracht hat, ist ihm wertlos, und wär' es ein Königreich gegen den Maulwurfshaufen, den er aus eigener einsamer Kraft erobert hat. An solch einem Mann zerschellen alle Künste des Liebeszaubers wie an Granit. Und das Weib, dem das Verhängnis solcher Enttäuschung widerfahren ist, ohne daran zu sterben, wird dann zur Gottesgeißel für die Menschheit, läßt ihre ausschwärmenden Lüste auf die Welt los, die Pest ihrer niedrigen, seelenlosen Sinnlichkeit verheert alles Seelen-

volle, rein Empfindende, Liebesgläubige — die Frau als die große Vernichterin, die ins Übermenschliche und Unmenschliche gesteigerte Dirne.

Das alles wird in der „Roten Gred" in einer Szenenreihe gezeigt, die deshalb so prachtvoll ist, weil dieser sinnbildliche Gehalt und die Vorgänge der Wirklichkeit so rein im Gestus aufgehen, daß die ganze Handlung pantomimisch verständlich ist und sowohl dadurch als durch ihren emotionellen Inhalt so recht eine für Musik geworden ist. Ein weiterer Vorzug: das Dichterische der Menschenformung, der allem Librettistendeutsch weltenfernen Sprache, der Knappheit und Plastik der ohne Exposition und Vorgeschichte deutlichen dramatischen Geschehnisse. Wäre der Musiker hier schon so weit wie der Dichter Bittner und zeigte er sich nicht bloß in einzelnen genialen Zügen und bezwingend starken melodischen Bildungen, dann hätten wir hier das Werk, das die Möglichkeiten eines Tondramas nach Wagner aufs unwiderleglichste offenbart. Die Dichtung gibt alles dazu her. Daß der Musiker es nicht voll genützt hat, weiß keiner besser als er selber. So sehr, daß er entschlossen ist, die ganze Musik zur „Roten Gred" zu verwerfen und sie neu zu machen. Wenn er das vermag, wenn er es vermag, sich in die Stunden zurückzuversetzen, in denen ihm diese Legende der Urweiblichkeit sichtbarlich vor das geistige Auge trat, und aus gleicher produktiver Stimmung, aber in gereifter Künstlerschaft die endgültige Ausprägung des Dramas in Musik zu finden — dann wäre das Werk da, das den völligen Ausdruck dieser seltsam legierten Begabung bedeuten könnte. Das bleibt abzuwarten.

Vorläufig haben wir uns mit der gegenwärtigen Gestalt der „Roten Gred“ auseinanderzusetzen, an deren dichterischer Formung ja kaum mehr gerührt werden dürfte. Sie ist ohne Schlacken und Sprünge; ein einziger Guß. Nebenbei: ein besonderer und höchst geglückter, dann im „Musikant“ und im „Bergsee“ fortgesetzter Versuch, den Dialekt der Musik zu gewinnen: als Ausdrucksmittel und als Kontrastmittel zugleich — ähnlich wie Shakespeare die Prosa den Narren und dem Gesinde zuweist, im Gegensatz zu den Versreden seiner Könige und großen Herren.

So läuft die Handlung des Dramas ab: der roten Gred anmutreich lockender, sinnlich lebensvoller Tanz berauscht Hans, des Bürgermeisters Sohn, zu aufflammender Liebe. Bisher war er in Büchern vergraben, hat in Pavia studiert und sich auch daheim der Wissenschaft ergeben, ohne zu gewahren, daß draußen das Leben mit all seinen Wichtigkeiten und Kläglichkeiten brandet. Jetzt wirft er sich mitten in dieses Leben hinein, das sich für ihn in der blassen, fremdartig schönen rothaarigen Frau verkörpert, die nach manchem liebesheißen und manchem kümmerlichen Erleben hier zum erstenmal das Gefühl der inneren Beschwichtigung, des Ausruhenkönnens, des Friedens in liebreicher Geborgenheit hat, zum erstenmal endlich das Gefühl, einmal gut sein, einmal Glück spenden und Glück empfangen zu können, an der Seite eines reinen Jünglings, für den sie den Sinn seines Daseins bedeutet. Aber ihr verderblicher Reiz stiftet Unheil. Sie bezaubert alle. Nicht nur den wilden Schwertschlucker Friedo, der sie einmal in einer rasenden Liebesnacht in den Armen gehalten

hat und jetzt tobt, da sie ihm entgleitet, der sie doch nie wirklich, von Seele zu Seele besessen hat. Sogar dem braven alten Stadtknecht Veit hat sie's angetan, der die fahrende „Unehrliche", aus jeder Stadtmauer Vertriebene auf Hansens Bitten, seine Pflicht verletzend, vor der Wache und den Lästermäulern in seinem Turm verbirgt, und dort rumort und wirtschaftet sie tagsüber wie ein Heinzelweibchen, flickend, kochend, zum Rechten sehend, daß dem alten, einsamen Menschen ganz sonderbar ums Herz wird. Aber es bleibt nicht geheim; die Klatschweiber tuscheln und deuteln, laufen zum Pfarrer, die „Hex" zu denunzieren, und da nun Friedo dem im Turm verschwindenden Liebespaar ein „Brautlicht ankendt" und bald darauf die Flammen aus den Häusern schlagen, wendet sich die Volkswut gegen den „Teufelsbraten", das „rote Stromermensch" und sie wird zur Schranne vor den Richter geschickt, um peinlich verhört zu werden. Sie findet milde Menschen, keine Foltersknechte, und sie möchten ihr die Tortur gern ersparen; so lassen sie der hartnäckig Schweigenden Zeit und wollen ihr zunächst einen Mönch als Beichtiger senden. Aber sie hat nicht aus Verstocktheit oder Trotz geschwiegen; sie hat die an sie gestellten Fragen gar nicht gehört — denn sie ist wie unter einem Bann: Heinz Krafft, der Stadthauptmann, Hansens Freund, übt ihn aus, ein ganzer Kerl und aufrechter Mann, der vor wenigen Stunden ein Faß nach dem andern aus dem brennenden Pulverturm geholt und so die Stadt vor dem sicheren Verderben gerettet hat. Zum erstenmal steht sie einem gegenüber, der kein winselnder Knabe ist,

sondern ein freier, kraftvoller und unabhängiger, ein wirklicher Mensch, der seines Sinns bewußt ist. Ihr ganzes Wesen löst sich wie aus einem Krampf; nur mehr ein einziges Gefühl beherrscht sie: diesem dienen, und wenn er nur Qual und Tod verhängt. Aber er bleibt völlig unberührt von ihr; ihr anbietendes Werben ist ihm zuwider, ihr Fragen weist er ebenso zurück; er ist nicht ihr Richter, sondern ihr Wächter — und gütig ernst spricht er ihr zu, die sich sträubte, von ihm fortgeführt zu werden, sie möge gehen und sich für all das Schwere sammeln, das ihr bevorsteht. Sie gehorcht, willenlos; den Veit aber setzt er als Strafe für seine Pflichtverletzung als Hüter vor ihre Kerkertür. Der kann es gar nicht fassen, daß er eine Hex beherbergt haben soll; aber es wird schon so sein, sie hat eben auch ihn mit bösem Zauber bestrickt — nun heißt es doppelt treu sein. Er büßt es mit dem Leben. Denn Hans kommt, im Gewand des Mönchs, den er niedergeschlagen hat, um die Gred zu befreien; er sticht Veit nieder, der ihm den Eingang zur Zellentür verwehrt, schließt auf und beschwört Gred zur Flucht. Sie will nicht; ihr Gefühl für den Jüngling ist erloschen, ihr ganzes Sein gehört dem Herrenmenschen Heinz, sie will bleiben und, wenn es sein muß, sterben. Aber ihr schaudert vor dem Toten, der um ihretwillen verbluten mußte, schaudert vor der Folter, die Hans ihr schildert: „Deine weiße Haut von der Tortur zerfetzt, deine Haare schneiden sie dir ab, deine Glieder brechen ... Zu deinem Stöhnen lachen die Knechte.“ Da schmiegt sie sich in fassungsloser Angst an ihn: „Führe mich, Hans! Ich fürcht' mich so.“ Und sie fliehen.

Nicht weit. Nur zu rasch hat Heinz die Erschöpften eingeholt. Hans versucht, ihn zur Milde zu überreden; er bleibt unerbittlich, hat nur verächtliches Bedauern für einen, der zum Knecht seiner Sinne geworden ist, und befiehlt beiden, dem Mörder Veits nicht minder als ihr, der Teufelskunst Beschuldigten, zur Stadt zurückzukehren und sich dem Gericht zu stellen. Hans weigert sich; aber die Gred hat sich wortlos gewandt und schickt sich an zu gehen. Da fährt Hans auf, zieht sein Schwert und zwingt Heinz zum Zweikampf; und bald scheint die überlegene Kraft des Stärkeren der größeren Gewandtheit des der italienischen Fechtart mächtigen zu unterliegen — aber den entscheidenden Stoß fängt die Gred mit einem Holzknüttel auf, und Heinzens Schläger erreicht sein Ziel: an der Hüfte verwundet bricht Hans zusammen und starrt, unfähig, all das zu begreifen, auf die anderen hin. Auch die ersten Worte der Gred hört er kaum: „Den darfst du mir nit erschlagen, Hans!" Und, vor Heinz geneigt: „Und nun befehlet, Herr, wohin ich gehen soll. Es dürstet mich nach einem Wink von Euch, und was Ihr wollt, das will ich treulich tun. — Den hab' ich geliebt, — wir waren Einer und Eine. Euch aber, Herr, bin ich untertan. Drum war's nur Knechtspflicht, jenem Stoß zu wehren." Aber er würdigt sie keines Blicks. Er geht auf Hans zu, verbindet seine Wunde und hilft ihm, sich zu erheben. Dann aber ballt er sein ganzes Wesen zu furchtbarer Energie und fällt seinen Spruch. Den Verwundeten, der eben jetzt das Grauenhafteste und Unfaßbarste erlebt hat, das einem gläubigen jungen Menschen begegnen kann, wird er

so wenig vor die Richter schleppen wie das Weib, das ihm das Leben gerettet hat. Hans wird sich selber wiederfinden, wird als Wissender ins Leben kehren und wahrhafte Liebe erkennen lernen, bis er auf seine Weise Buße für seine Schuld getan und seine innere Reinheit aufs neue erkämpft hat. Die Gred aber weist Heinz fort: „Ich sollte dich wohl deinen Richtern stellen, doch sind mir die nicht streng genug. Die würden dich zum Tod durch Feuer bringen. Ich fürchte aber, daß du schließlich noch den Scheiterstoß verführst, daß er nicht brenne. Für dich gibt's keine Strafe in Gesetzen ... Ich sag' dir: Geh! Und trage dich als deine Pein mit dir! Flieh vor dir selbst und sei in dir gefangen! Renn' hinter deiner Freiheit her — erreich sie nie ... den trüben Gluten deines Leibes lass' ich dich. Geh! Räche dich an uns und fall' dem nächsten Bengel an den Hals, der dir des Wegs entgegenstrolcht, werd' seiner müd' und ekle dich an ihm, um eines andern Kerls Nachtgespiel zu werden. Treib's weiter so und laure einmal noch als alte Metz' den jungen Buben auf!" Sie wenden sich und gehen. Aber die Gred stürzt ihnen nach, und da Heinz starr und stumm bleibt, winselt sie den andern an: „Hans, Hans! wenn du mich liebgehabt, so nimm mich mit! Ich hab's nicht gern getan!" Da dreht sich Heinz mit einem Ruck um und weist sie fort, wie man einen Hund fortweist: „Marsch!" Und geht.

Mit einem wilden Aufschrei stürzt die Gred zum Flusse, reißt sich das Oberkleid vom Leibe und will ins Wasser springen. Da klingt Lärm und rohes Gelächter, ein gellender Pfiff, gröhlendes Rufen: ein

Schiff mit wilden, zerlumpten Landsknechtsgestalten kommt heran, die winken der Gred: „He! Komm lieber zu uns! Wir machen dir warm! — Willst nit hören, so holen wir dich!" Zuerst wehrt sie sich: „Erschlagen kannst mich, doch kriegst mich nit!" Aber da sie gewahrt, daß schon zwei um ihretwillen in Streit geraten sind und wieder Blut zu fließen droht, besteigt sie das Schiff zu neuer Fahrt ins Unbekannte, Ungewisse. Das Schiff zieht weiter, während die Kerle um Greds Besitz zu raufen beginnen. Sie sitzt hoch am Steuer. Ihr Blick wandert gerade hinaus über das Getümmel. Als das Schiff verschwindet, blinken die Messer.

Mit diesem wunderbar einprägsamen Bild, das Symbol und Wirklichkeit zugleich ist, schließt diese merkwürdig starke Operndichtung. Man fühlt: die eigentliche Tragödie folgt noch; aber es ist keine „dramatische" mehr. Der Dämon der Weiblichkeit wird wiederum auf die Welt losgelassen, weckt Blut und Mord, und was er anrührt, verfällt dem Laster, der Zerstörung. Carmen, ähnlich gruppiert — die Frau, die schließlich dem „Manne", der gebieterischen Kraft, verfällt und doch von der Schwäche gemeuchelt wird, die sie zu lieben wähnte — ist typischer, heißer, konziser im dramatischen Geschehen und dem tragischen Abschluß. Aber hier ist der weitere Ausblick, die größere Perspektive, das Höhergeartete der ethischen Gegensätze.

Ich habe den dramatischen Gang, die Charakterzeichnung und den ideellen Inhalt der „Roten Gred" so ausführlich wiedergegeben — und viel ausführlicher, als ich es bei den anderen Werken zu tun gedenke

— um von der ganz „libretto“-fernen Lebendigkeit, der famosen Architektur (die auch der Musik ihr freilich zumeist mehr überhängtes als ausgebautes Gerüst aufrichtet) und dem gar nicht „literarischen“ Ton des Ganzen einen Begriff zu geben, der ja gewiß nicht der des Lebens ist, aber der gesteigerte einer Wahrheit und Konzentration, die allerdings erst durch Musik ganz erfüllt werden kann. Wobei gleich vorweggenommen werden muß, daß die Einwände, die zweifellos auch gegen diese Dichtung erhoben werden können und die hauptsächlich in den Einzelheiten des manchmal etwas gespreizten Altertümelns im Sprachlichen treffen mögen, doch immer nur unter der niemals aus der Betrachtung zu verlierenden Voraussetzung gemacht werden dürfen, daß hier kein gesprochenes, sondern ein in Musik umzusetzendes Drama vorliegt, das vieles unvollkommen und unausgesprochen lassen muß, um der Schwesterkunst (ebenso wie dann der mimischen) noch Raum zur Entfaltung und zum Zuendegestalten zu lassen. Dies aber festgehalten, wird zugegeben werden müssen, daß nicht viele Opernwerke der Nachwagnerzeit (und, es versteht sich, immer von Strauß, sowie von Pfitzner, Schillings, Schreker abgesehen) mit gleicher Reinheit, Folgerichtigkeit und Lebendigkeit von künstlerischen Mitteln geformt worden sind, die Wagners Prinzipien auf eine engere Welt übertragen und an die Stelle des Mythos-Symbols das eines Menschenerlebens der Wirklichkeit setzen.

Der Weg ist nicht ganz neu, und der ihn zuerst betreten hat, war des Meisters eigener Sohn. Es ist ja überhaupt merkwürdig, wie viel Verwandtschaft

Julius Bittner mit Siegfried Wagner hat, dessen dichterisch-musikalische Doppelbegabung eine zweifellose ist und den ich vorhin nur deshalb nicht zum Vergleich herangezogen habe, weil er seinem ganzen künstlerischen Wesen nach eigentlich einer früheren Generation angehört. Man könnte Bittner wirklich den österreichischen Siegfried Wagner nennen, — wenigstens soweit der „Bärenhäuter", der „Herzog Wildfang", der „Bruder Lustig", die alle auch von Bittner sein könnten, und nicht die späteren, verschwommenen, geflissentlich-tiefsinnigen und überladenen Werke in Betracht kommen. Beiden ist der helle Blick, die Frohnatur, der Sinn für humoristische Weltbetrachtung, der Zug zum Volkstümlichen und Einfachen, das Mitleid mit aller Kreatur und die tiefe Gottessehnsucht des demütigen Herzens gemeinsam, und in beider Dichtungen und Musik gibt es mehr Berührungspunkte, als es der oberflächlichen Anschauung ersichtlich ist. Was sie trennt, ist vornehmlich ihr Stoffgebiet: Siegfried Wagner ist ins Märchenland gegangen, um dort etwas von der Gedankenwelt und der Symbolik, wenn auch gleichsam in „verjüngten Proportionen", wiederzufinden, die den gewaltigen Mythen des Vaters ihren grandiosen ideellen Hintergrund geben; er hatte Einsicht genug, zu erkennen, daß Stofflichkeiten gleicher Art, wenn sie nicht überhaupt von Richard Wagner erschöpft und als Inhalt seiner ganzen Zeit gestaltet worden sind, auch den Genius und die Meistergröße forderten, die sich in den Taten von Bayreuth ausgedrückt hat — und er hat sich von vorneherein in schöner Selbstbescheidung und richtiger Erkenntnis auf

das traulichere und beschränktere Gebiet des dichtenden Volks eingestellt, das im Märchen, immer noch dauernden Sinnes reich, zur Form gelangt ist. Julius Bittner braucht auch das Märchen nicht mehr, bedarf der „übertragenen“ Bedeutung und des ins Unwirkliche, Wunderbare und Übersinnliche erhöhten Sinnbilds nicht: weil ihm das Leben selbst ein Märchen ist, aller Wunder und aller Sinnbilder voll, die aus jeder Handlung hervorspringen, die aus elementarem Empfinden, aus wahrhaft menschlichem Impuls heraus getan wird. Er muß, um die Musik des Lebens zu vernehmen, nicht erst den Umweg übers Unreale und übers Illusionäre machen, um im Zeitlichen das unwandelbare Liebesgesetz der Weltschöpfung zu erkennen — all das, in dessen Urgrund Musik wohnt.

Vergleicht man aber diesen Weg mit dem andern, den die moderne Oper gegangen ist: dem zum Film, zur Effektdramatik, zur Konzentration schlagkräftiger Realität, zum Panoptikum oder zum Boulevardstück (und für jede dieser Arten sind berühmt gewordene Muster zu nennen, deren hauptsächliche von d'Albert und Puccini stammen) und dann wieder zu einer Pseudovolkstümlichkeit, deren ranzige Sentimentalitäten, verlogene Biederkeiten und raffinierte Einfachheitspose vielleicht noch schlimmer ist als die ehrlich zugestandene robuste Theateroper — dann wird man doch sagen müssen, daß hier mehr lebendige Möglichkeiten liegen als anderswo und daß hier Perspektiven zu gesunder und nicht künstlich übersteigerter Entwicklung liegen. Eine Operndichtung wie die „Rote Gred“ in all ihrer Farbigkeit, in ihrem natürlichen Wirklich-

keitssinn, ihrem gemütvollen Humor und in der saftigen, populären Kraft des Dialekttonfalls in Wort und Klang würde auch als bloße Gestaltung realer Lebensvorgänge noch als leidenschaftlich laut nachhallende Wirkung ihren Rang neben all den hölzernen, leblos blassen Drahtpuppentänzen der meisten Opernbücher behaupten. Aber der außerordentliche Eindruck, mit dem sie entläßt, die unbeschreibliche bildhafte und symbolische Kraft des Schlusses hat eine Einprägsamkeit von solch leuchtender Intensität, daß er einfach unvergeßlich bleibt — lange noch, nachdem die äußeren Vorgänge des Szenischen schon längst dem Gedächtnis entschwunden sind. Das Bild der hoch am Steuer des in die weite Welt hineinsegelnden Schiffes sitzenden Gred bleibt in jeder Seele haften und wirkt weiter fort.

Während von der Musik eigentlich nur jenes erste Thema in der Empfindung zurückbleibt. Das ist doppelt bedauerlich, weil es nicht im Mangel an substanzieller Erfindung begründet ist: es sind eine ganze Menge schöner Einfälle und starker Momente da; in den heiter volkstümlichen Szenen, den Ländlergesängen, den Klatschgrotesken der Bürgerweiber, dem sehr österreichischen Ton der Repliken des Veit lebt wahrhaft erfrischende Urwüchsigkeit und natürlicher Reiz, in den Liebesszenen blüht oft eine heiße, beseelte Wunderhornmelodik voll junger Sehnsucht und Innigkeit auf und das gleichsam nur mehr unterirdisch Fließende, dann aber rein und warm Hervorströmende der Musik zum ersten Aktschluß, wenn Hans voll Glut der Gred folgen will und sie ihn abwehrt: „Hans! Nicht! Ich will heut abend meinen keuschen Kinderspruch beten . .

Heut nicht! Morgen!", so ist das so Zartes und Empfindungsvolles zugleich, daß es alle Fermatentöne der Duettstrettas und allen Librettistenbombast des Operntyps Meyerbeer aufwiegt. Aber was fehlt, ist die stark profilierende Gliederung, die Geschlossenheit und das Gegeneinanderstellen gleichgewichtvoll gruppierter musikalischer Komplexe. Es ist, oft bei den besten Einfällen, immer wieder ein Abbröckeln und Neuansetzen; die einzelnen Takte, die eine Wortreplik in Musik widerspiegeln oder durchleuchten, sind fast immer treffend im Ausdruck, herzlich und energisch erdacht, durchaus echt — aber die nächsten Takte haben dann zu wenig Beziehung und wieder zu wenig Kontrast zu ihnen, schließen sich nicht organisch an, sind, an sich ebenso vortrefflich, eine Gruppe für sich; es ist gleichsam Kaleidoskopthematik in einem zerbrochenen Spiegelrohr: die einzelnen Steinchen funkeln in den schönsten Farben und Formen — aber sie ergeben kein Sternbild, weil die Spiegelung fehlt, die innere Symmetrie, das Multiplizierende des Formgefühls. Wer eine der entscheidenden Szenen des Werks kennt und sonst nichts, wird einen ungleich heftigeren Eindruck der hier ans Licht drängenden Begabung spüren, als wer das Ganze empfängt. Das ist das Ausschlaggebende. Und so sehr sonst daran gezweifelt werden mag, daß ein Künstler ein schon Geschaffenes wieder in die Retorte werfen und zu neuer Goldmischung durchglühen kann — hier möchte ich fast an diese Möglichkeit glauben. Weil die Dichtung jung und stark geblieben ist, die Elemente der Musik die rechten sind und ihr Schöpfer immer noch kein so „Bewußter"

geworden ist, als daß er nicht in gereifter Künstlerschaft aus ihnen jetzt das rechte, der ursprünglichen Inspiration gemäße Werk zu formen vermöchte. Nur soll er zuerst das „Rosengärtlein" fertig machen.

Ganz anders steht es schon mit Bittners zweitem Werk. „Der Musikant" ist bis heute mein Liebling geblieben und nicht nur, weil ich in diesem lieben, innig wahrhaften, wunderschön durchwärmten Stück den Tondichter so ganz wie in keinem andren spüre, sondern weil hier Dichtung und Musik wirklich eins geworden und beide eine rechte Freude sind. Gewiß, man findet auch hier noch Mängel der Gliederung; Stellen genug, in denen die Musik den Eindruck macht, als hätte Bittner die Dichtung aufs Klavierpult gelegt und nun darauflos gespielt und gesungen, was die Forderung des Worts ihm im Augenblick eingab. Was ja manchmal eine höchst ergötzliche Unterhaltung sein und oft auch eine Eingebung zutage fördern mag, die sich thematisch eingliedern läßt oder sogar die ausschlaggebende Klimax einer Szene werden kann; aber die rechte Art, dramatisch zu musizieren, ist derartiges Stegreifkomponieren doch nicht. Aber dieser Stellen sind im Vergleich zur Gred doch nur wenige; und alles andre ist, vielleicht nicht so sehr durch straffere Architektur (die sich aber als Fortschritt nicht verkennen läßt!) als durch die größere Breite und Geschlossenheit der Melodik und durch die oft beinahe wie „Gesangsnummern" wirkende Einheitlichkeit vieler Partien, ganz anders eindringlich und ungleich schärfer in seiner Profilierung als im Erstling. Die Dichtung ist viel intimer als die der Gred, mehr Idylle als Drama,

nicht so ungestüm in ihrer Kraft, aber so voll des wahrhaft Erlebten, daß sie menschlich nahe Gefühle weckt. Wobei es schon hier auffällt, wie wenig willkürlich Bittners Stoffwahl ist; wie er unter dem Zwang steht, gerade jene Lebensmotive aufzugreifen und zu gestalten, die seiner eigenen Lebensphase entsprechen: das große Problem „Weib“ drängt den Jüngling zur Selbstbefreiung, das Problem der eigenen Kunst, eben im „Musikant“, den werdenden Tondramatiker, das der Heimat (im „Bergsee“) den Mann, der sich der Zugehörigkeit zu seiner Scholle bewußt wird. Die Gestalt des gewissenlosen Abenteurers, den — im Gegensatze zu den kleinen Rotüriers von heute, die ihre Wagnisse nur des Geldes wegen vollbringen — nur der Reiz des Abenteuers, der Gefahr, des geistesgegenwärtigen Bereitseinmüssens lockt, gleichgültig gegen den Ausgang und das Ergebnis seiner Unternehmungen, die skrupellose Spielernatur des eleganten Raufbolds, dem es genügt, immer der Stärkere und Überlegene zu sein, den Zufall zu meistern, aber seinen Gewinst in der Schicksalslotterie verächtlich den von ihm Düpierten zu überlassen — diese so durchaus zeitgemäße Gestalt ist freilich durch die Kriegsjahre vervielfacht und gleichzeitig nivelliert und verwahrlost geworden, — aber sie war in der Zeit enthalten. Noch zeitgemäßer und gerade dem Künstler am bittersten fühlbar, der sein Höchstes, das im Mysterium der gesegneten Stunde empfangene Werk, zur Marktware machen und feilbieten muß: das Problem des Geldfluchs; vereinfacht und zum Legendensingspiel stilisiert im „Höllisch Gold“. Und die Erkenntnis dieser

Jahre: daß nicht im Hadern gegen das Leben, sondern im Glücksempfinden seiner Schönheit, nicht in der Sucht nach trüben, rasch verglutenden Liebesaventüren, sondern in verstehender, liebreicher, mitleidig hilfsbereiter Menschlichkeit der schönste Sinn des Daseins zu finden ist, in einer Menschlichkeit, die sich auch vor dem Kläglichen und Häßlichen bewährt und deren Kraft so groß ist, auch die Dumpfen, Gequälten, Verirrten zu sich selbst und auf den rechten Weg zu führen — von alledem ist ein Abglanz in der „Kohlhaymerin" zu spüren. Daß das besondere Erlebnis des Wiener Künstlers, die Verwöhnungen, Wehleidigkeiten und all die gleichsam „klimatischen" Hemmungen einer allzu weichlichen Atmosphäre, aber auch die Sucht der andern, jedem sein Schubfach zuzuweisen, ihn zu etikettieren und böse zu werden, wenn er sich unterfängt, anders wohin zu schweifen, nach Neuem zu langen, aus der festgesetzten Rubrik auszubrechen und dadurch viele nicht ganz Starke (und auch manchen Starken) von dem letzten und besten Ausprägen seines wahren Wesens abzuschrecken — daß diese spezifische Wiener Erfahrung ihn auch einmal zur Gestaltung reizen mochte, hat nichts Verwunderliches, und es ist beinahe eine für das Wiener Talent bezeichnende Erscheinung, daß Bittner hier, gewissermaßen auf dem Nebengeleise, sein rundestes, vollstes und reichstes Stück „Der liebe Augustin" gefunden hat.

Im „Musikant" geht es ihm ums Teuerste: um die deutsche Musik. Gegen welsche Kunst und welschen Tand. Er stellt eine Art ländlichen Mozarts hin; der Wolfgang Schönbichler ist das Haupt einer Salburgi-

schen Musikantentruppe, die unter dem Befehl des herzoglichen Spielgrafen Uttensperg steht. Die reizende Violetta, Koloraturdiva, ein Mädel voll Rasse, Leichtsinn und Temperament, heimlich sehnsüchtig, aus der Misere des fahrenden Musikantentums herauszukommen, ist seine Geliebte und singt die vielen schmucken italienischen Arien, die er für sie macht. Aber eine andre versteht ihn besser; die blonde Friederike, die sie das Geigerl nennen, ein stilles, ernstes Geschöpf, die dem lockern Treiben ringsum fremd ist und in ihrer eigenen, traumvollen Gemütswelt lebt. Und von all der süßen Musik, die sie machen, hat noch nichts so rein und schön zu ihr gesprochen wie das einfache deutsche Lied zu deutschen Worten, das der Wolfgang jüngst komponiert hat und das die Violetta, an einem Abend im Dorf Gscheidlheim, vor den bäuerlichen Honoratioren so abscheulich mit eitlen Trillern und Fiorituren verunziert, daß Wolfgang noch zorniger ist als vorher, da der Spielgraf ihnen nachgekommen ist: nur um Violetta weiter zu hofieren, der er nachstellt und deren Lebensdurst und Genußsucht er durch seine Liebesbeteuerungen und durch die Schilderung ihres künftigen Lebens in dem herrlich lockenden Paris zu wildem Feuer aufgepeitscht hat. Der Musikant hat Grund zu eifersüchtigem Argwohn: Violetta hat sich zur Flucht mit dem Grafen überreden lassen, und Wolfgang, den ihre verlogenen Beteuerungen nur einen Augenblick lang beschwichtigt haben, lauert den beiden mit dem Schläger in der Hand auf, verstellt ihnen den Weg und will der Treulosen wenigstens die Werke entreißen, die er geschrieben hat und die sie ihm

auch noch entführen will. Aber ein Pfiff des Grafen ruft die Lakaien herbei, die den Wütenden binden und knebeln, und er muß hilflos den beiden Davonstürmenden nachsehen. Friederike, die alles mitangesehen hat, befreit ihn; mit blanker Waffe stürzt er den Entwichenen nach — zu spät. Da greift er im Gefühl schmachvollen Geschändetseins und bittersten Leids zum Messer und will es sich ins Herz stoßen; aber ehe er es vermag, hat eine zarte, feste Hand danach gegriffen und es ihm entwunden. Das ist jetzt in seiner leisen, wortkargen Innigkeit wunderschön, wie das Geigerl den Irrenden zu sich selber und ins Leben zurückruft: sie hat sein Lied, das schöne deutsche Lied gerettet; das andre mag er ruhig fahren lassen, das können andre auch; er hat mehr, wenn er dies eine Blatt hat: „denn es ist eine neue Kunst und eine neue Art Schönheit. Ich weiß nur einen, der's kann: dich. Drum mußt du leben und solche Lieder machen. Der dir dies ins Herz gelegt, will, daß du lebst, und er spricht durch mich." Verwundert sieht er das schöne, ernste Kind an: „Ein ganzes Jahr gehst du an meiner Seite, und ich kenn' dich erst seit heut ... Ich leb' jetzt gern ... Ich weiß, für was ich leb', und weiß, für wen ich leb'. Geigerl, ich brauch' wen, der meine Lieder mit mir erlebt. Meine Lieder sind Liebeslieder." Da nimmt sie seinen Kopf in die Hände und küßt ihn. Wortlos, selig sitzen beide Hand in Hand in langem, frohem Schweigen. Und auch dann kann er nur sagen: „O Geigerl! Halt schön ist's! Halt schön!" Und draußen singt der Nachtwächter sein Taglied:

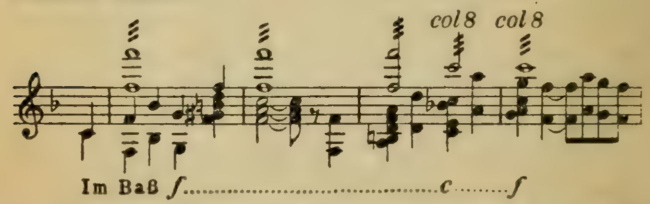
O Kinder Gottes! Es schlägt drei,
Die Finsternis ist nun vorbei.
Ein braves Herrgottsengelein
Putzt schon die Sonnenlampe rein.

Diese Schlußszene ist ein Juwel, in der Wahrheit und Kraft des Gefühls in Wort und Ton, und ich weiß nicht viele in der gesamten Opernliteratur, die sich an Innerlichkeit, Zartheit und Wärme, aber auch an Echtheit und Einfachheit des Ausdrucks mit ihr messen können. Kein Pathos, kein Lärmen, kein Aufwand, nichts von dem aufgedunsenen Bombast des Opernkrams: eine ganz schlichte Menschlichkeit, in Glück und wissender Liebe geborgen und still und seelenhaft geworden, sagt sich in ihrer ureigensten Sprache aus. Wie sich das lieblich reine, magdliche, süß verhaltene Thema des Geigerls, aus dem sich das Vorspiel baut

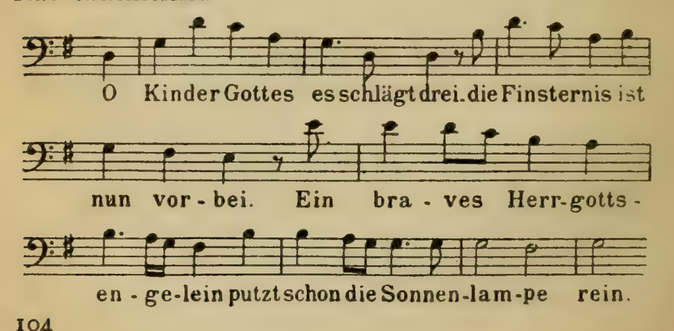




(und in dem wieder die Modulation nach C-dur — ebenso wie die nach F im Bergseethema und die neuerliche nach C im Abenteurermotiv, in dem sie aber ein energisches Zusammenfassen ausdrückt — eine der charakteristischen und dabei keineswegs manierierten Wendungen der Bittnerschen Tonsprache symptomatisch macht), dann aus seiner schüchternen, verhehlten Zärtlichkeit zu einem Jubel voll jungfräulicher Reinheit erhebt



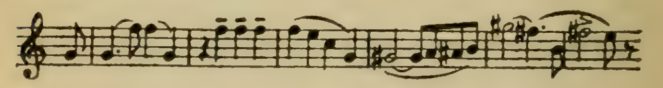
und wie dann die Menschenlaute verklingen und nach dem volkstümlich kräftigen und einfältig frommen Nachtwächterlied



sich alles in Morgenstimmung löst und im Schein des neuen Tages in hellem Sonnenlicht verströmt, — das ist so deutsch im besten Sinn und so österreichisch dazu, ist aus so redlichem Gemüt geflossen und bei aller Empfindungsschwere so ganz frei von Empfindelei, wie man es in dem „Unding Oper" und ihrer Scheinwelt nur ganz selten in solch aufrichtigem, herzlichem und liebenswertem Sein finden wird.*) Aber auch sonst ist die Musik in diesem Werk reich, eindrucksvoll und von einer Wahrhaftigkeit, die jeden Takt beseelt, und wenn wirklich ein paar Baßführungen und Themenverknüpfungen anfechtbar sein mögen, so muß ich bekennen, daß ich das gegenüber der inneren Fülle dieser Töne leicht verschmerze, ja, daß ich gar nicht so sicher bin, ob eine „verbessernde" Hand hier nicht eine verschlechternde wäre, will sagen, eine, die durch Glätte und Reibungslosigkeit die unschuldige Kraft und Natürlichkeit des Tons zerstören würde, deren ungelenke Schlichtheit gerade durch den Mangel an fingerfertiger Gewandtheit so erfrischend ist. Das gleichsam aus Zelter und Schubert gemischte deutsche Lied, die mozartisierende Serenade, neben diesen Stilarabesken aber vor allem die eigentlich expressive Musik, die phantastische Schilderung von Paris, die köstlichen Bauernszenen mit ihrem bierseligen Humor und dem

*) Es ist höchst bezeichnend für Bittners impulsive Unbedachtheit, daß er, offenbar dem Verlangen irgendeiner nach einem Endeffekt lüsternen Operngans folgend (es gibt auch unter den Sopranen Tenöre), diesen stumm beredten Schluß durch gesungene, recht flache Worte ersetzt und ihn ganz verdorben hat. Zum Glück hat er seinen Fehler eingesehen und hat den ursprünglichen Ausklang in seinem wunderschön beseelten Schweigen wiederhergestellt.

unbezahlbaren Wagnerpathos der „Hymne an die Würscht“ (wobei es sich zeigt, daß es wirklich geht, bornierte Musik zu machen, ebenso wie unwahre Musik: in der überhitzten Melodik der Szene Wolfgangs und Violettas), das entzückende Vorspiel, die Nachtwächtergesänge, aber auch einzelne, gerade durch ihre aussparende Prägnanz höchst merksame Themen, von denen das von unruhigem, heißem Pochen durchglühte, sinnlich werbende Liebesmotiv des Spielgrafen zitiert sei, das äußere Noblesse, erotischen Drang und verhaltene Energie in einem ganz einfachen Motivsymbol zeichnet,



— all dies und noch viel mehr zeigt den Tondichter Bittner in seinem schönsten Reichtum, seinem treuen Ernst und dem erfreulichsten Sicherwerden seiner Begabung und seiner aufrechten Künstlerschaft, die sich nicht auf die Fußspitzen (und noch weniger auf die Schultern anderer) stellt, sich und anderen nichts vormacht und sich ganz so gibt, wie sie eben ist: Bittner heiß' ich, Bittner bin ich, geht ihr gern auf meinen Pfaden, nun wohlan, so folget mir!

Man folgt ihm gern. Im zweiten Akt des „Musikant“ ist eine Replik, die innerhalb des lebendigen Werks vielleicht sogar ein wenig doktrinär wirkt, aber die fast wie ein Selbstporträt anmutet. Der Musikus und das Geigerl sprechen über das Lied, das die Koloratursängerin so „effektvoll“ mißhandelt hat. Daß der Dialog im Ensemble einer Nebenepisode untergeht,

von der man auch kein Wort versteht, ist nebenbei ein Beweis für die Sinnlosigkeit jedes vielstimmigen Gesanges in der Oper, der nicht rein musikalisch, als Farbe, als Kontraststück zum Sologesang, sondern als integrierender Bestandteil einer fortlaufenden, nur durch das Wort zur erfassenden Handlung wirken soll; und ist dazu gerade hier doppelt drollig, wenn Friederike wenige Takte später sagt: „Weißt, eins hat mich gefreut: daß ich den Text verstanden hab'..." Leider können sie in der Oper, auch meist im Einzelgesang, immer noch den schauerlichsten Stumpfsinn singen, ohne daß es wer merkt, und gar der Chor kann sich's erlauben, jede Injurie loszulassen, statt die richtigen Worte zu sprechen; vollends jetzt, wo die dunklen Zuschauerräume jede Textkontrolle im Mitlesen unmöglich machen. Die Behandlung des Worts ist auch im modernen Tondrama immer noch ein ungelöstes Problem geblieben und gar in Werken, in denen auf polychromen Orchesterklang, auf das vielfältige Leuchten und Sprühen der Instrumentalfarben nicht verzichtet wird. Bittner ist in seinen letzten Werken darin weitergekommen: im Orchester mehr zu aquarellieren als al fresco zu malen und derart durch dünnere Lasuren die Deutlichkeit des Worts nicht zu decken; Strauß hat es eigentlich erst in der „Ariadne" und der „Frau ohne Schatten" erreicht — aber auch nicht durchwegs; der blendende Kolorist hat doch noch oft das Übergewicht. Es liegt auch sicher nicht nur in der Orchesterbehandlung und auch nicht allein in der sich stark abhebenden und auch durch besondere Akzentuierungen zur Wortplastik beitragenden Führung der

Singstimme, sondern in der Unterstützung durch die mimische Attitüde, vor allem aber an einer geheimnisvollen, wenn auch vielleicht irgend einmal doch formulierungsmöglichen Gabe des Tondichters, ein Fluidum zu schaffen, das die Perzeptionsmöglichkeiten schärft, die aufnehmenden Organe durch innere Spannungen zur Wachsamkeit erhöht und dadurch plötzlich möglich macht, zu verstehen, was das Ohr eigentlich gar nicht bewußt wahrnimmt, mit dem Geist zu hören, mit der Seele zu sehen — wie es Mozart immer trifft und Wagner so oft. Auch davon abgesehen, daß man hier das Wort besser kennt und es schon a priori supponiert, ehe es noch geformt erklingt. Hier, in der Wechselwirkung und dem Verständlichmachen von Ton und Wort liegt ein Grundproblem und zugleich der stärkste innere Widerspruch der Gattung „Oper" — und vielleicht sogar ihr Todeskeim. Aber das kann hier nur angedeutet, nicht exemplifiziert werden.

Von einem zweiten Grundproblem war in dieser Schrift schon mehrfach die Rede, und das führt mich wieder zu den beiden Gestalten des Werks zurück, die über Wolfgangs Lied plaudern. Das Geigerl fragt: „Wo hast du denn die Verse her?" „Fand ich selbst", sagt er. Das Mädel, still und froh: „Hab's gespürt, daß das aus einem Hirnkastel kommt. Und wie nennst du's?" „Nun: Lied!" Ihr liebes Gesicht leuchtet, während sie eifrig einfällt: „Ja! ‚Lied' ist schön! Es sollte überhaupt keine Musik geben, die man nicht ‚Lied' nennen kann. Stumm und tot ist alles, was nicht singt."

Das ist ein Bekenntnis und ist zum mindesten subjektive Wahrheit. Auch bei Julius Bittners Gesängen und

dramatischen Werken spürt man, daß alles aus einem einzigen Hirnkastel kommt, und sein Drang, alles herauszusingen und auch das Unscheinbarste nicht in dürr rezitativischer Deklamation, sondern in melodischem Ausdruck auszusprechen, hat zu der nicht immer unanfechtbaren Art geführt, Zeile nach Zeile in „Musik" zu übertragen — aber wenigstens ist alles unmittelbar und warm geworden. Vielleicht aber ist, so befremdend es im ersten Moment scheinen mag, an dieser Art sogar auch die Vereinigung des Dichters und des Musikers in einer Person mit schuld. Kein Zweifel, daß nur in solchem Verein die restlose Lösung und die ideale Voraussetzung des künstlerisch möglichen Tondramas liegen kann; auch die wundervollsten Werke zweier Schöpfer zeigen irgendwo und irgendwann die Zwiespältigkeit solch dualistischer Arbeit auf. Kein Zweifel aber auch, daß die Möglichkeit, ja die Wahrscheinlichkeit besteht, daß Dichterkomponisten, denen sich nicht von Anbeginn, gleich beim ersten Entwurf des poetischen Teils schon die ganze Architektur, die äußere und innere Gliederung des Musikalischen und die Gleichgewichtsverteilung der tragenden Hauptthemen offenbart, sondern die erst „dann" ihre Dichtung in eine Musik setzen, die ihnen zuerst nur vage vor dem inneren Ohr erklungen ist — daß solche Dichterkomponisten dann nicht die Distanz zur Dichtung haben, mit der ein anderer an die textliche Unterlage heranträte, aber auch nicht mehr den ersten Auftrieb der bauenden Energie, die von vorneherein die musikalischen Pfeiler aufrichtet, und daß sie eben dadurch in eine Art von „Übersetzen" der Wort- in die Ton-

sprache verfallen, statt beides zu der „dritten" Sprache, eben der eins gewordenen tondramatischen, zu verbinden. Das empfinde ich bei Bittner manchmal, bei Schreker oft, bei Siegfried Wagner seltener. Ob solche Wesensart ein „Fehler" ist, will ich nicht entscheiden; schon weil es gleichgültig ist — es gehört eben zu allem andern seiner Persönlichkeit, die man schon so hinnehmen (oder ablehnen) muß, wie sie nun einmal ist, aber deren Charakterzüge ich feststellen will. Wobei ich mir des Rudimentären solcher nur als Randbemerkungen hingesetzten Betrachtungen vollauf bewußt bin. Aber ich will ja hier keine ästhetische Dissertation, sondern ein lebendiges Bildnis geben; mit ein paar erlaubten Remarquen.

Der „Musikant" war ein Stück Erlebtes, Idylle, dramatisches Tagebuchblatt, der liebenswerteste, herzlichste Ausdruck österreichischer Menschlichkeit und ein schlichtes Bekenntnis zur Kunst. Der „Bergsee" ist Bekenntnis zur Heimat. Und schon dadurch anders wuchtig, wortkarger, herber, primitiver. Unredselig in der Musik und im Dichterischen; alles zusammengepreßt, auf das Notwendigste reduziert. Naturlaute und Symbol zugleich — wie es tief hallende, dunkel schwingende, ernst rufende Glockentöne auch sind. Mit der Einmaligkeit eines gewaltigen Faustgriffs gepackt, zum Drama und Sinnbild geformt, eine Tragödie des Volks, das sich gegen Knechtung auflehnt, aber durch den ersten Sieg übermütig gemacht wird und in unreifer Verkennung der Möglichkeiten des Augenblicks, durch gewissenlose Führer aufgestachelt und verblendet, den Untergang fern von der eigenen

Scholle findet, von der es sich eben nicht lösen kann, weil es untrennbar mit ihr verwachsen ist und sterben muß, wenn es sie läßt — auch wenn es im Irrwahn meint, selber gleich einer Lawine und gleich Hochwasser seine Bedrücker zu vernichten: auch der Lawinenschnee schmilzt, unten angelangt, zu schmutzigem Brei, und was hoch oben auf dem Gipfel unberührt und leuchtend weiß und rein war, wird im Tal der Menschen, mag es ihnen auch Tod und Verderben gebracht haben, schließlich zu kotigen Lachen ... In dieses Völkerschicksal spielt noch ein menschliches Drama hinein: zwei, drei Gestalten, jede als Typus in knappen, wesenhaften Strichen konturiert und doch jede für sich ein komplettes und einzigartiges, atmendes, leidendes Menschenexemplar, jede eigentlich der Träger eines Symbols und doch wieder jede nicht nur „Bedeutung", sondern wirkliches, individuell abgegrenztes Sein. Diese Gestalten stehen vor dem grandiosen Hintergrund der Bergseewelt, der beherrschenden Majestät „Natur", dem heimatlichen Bauernland, in dessen Äcker, Wälder, Seen und Eisriesen jede einzelne verwurzelt ist, viel mehr als Tal- oder gar Stadtmenschen, in einer fast mystischen Abhängigkeit und wechselseitigem Gebundensein, nicht nur mit der ernährenden Scholle und dem schützenden Berghang physisch verwachsen, sondern seelisch ebenso: sie alle, aber auch jede einzelne, müßten absterben und verkommen, wenn sie aus anderem Boden ihre Kräfte heraufholen sollten. Die wenigen Einzelgestalten aber repräsentieren die urmenschlichen Prinzipien, von deren elementarer Macht diese unkomplizierten, un-

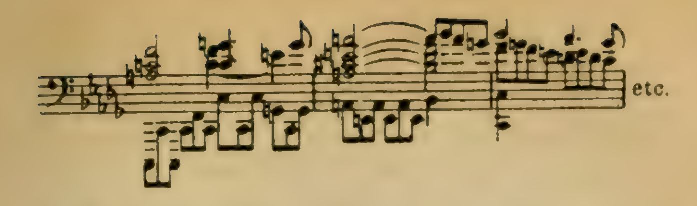
gebrochenen, unsentimental primitiven Menschen getrieben werden. Der Feldhauptmann, der, seinem besseren Wissen und seiner rechtlichen Empfindung zuwider, in starrer Treue seinen Diensteid erfüllt, der ihm gebietet, unrecht zu tun und mit Gewalt dem armen, ausgebeuteten Bergvolk die letzten Steuerpfennige abzupressen, verkörpert den Begriff der Pflicht, die nicht fragen darf, was ihre Vollziehung den Menschen innerlich kostet, ob sie das Rechte oder das Falsche tut, ob das Gesetz, dem sie sich zu beugen hat, Vernunft oder Wahnsinn ist oder Verbrechen an der göttlichen Sittlichkeit, sondern die sich einfach zu erfüllen hat, stumm, hart, unerbittlich gegen ihren Vollstrecker und gegen die andern. Eine granitene Gestalt; ein ganzer Mensch, der sich nun einmal, so will's das Handwerk, den unersättlichen, herrschgierigen halben Menschen verdingt hat, bitter darunter leidet, aber um keinen Schritt von der beschworenen Sache abweicht; der ein Guter ist und Weh verhängen muß; der von all der Not des Volks aufgewühlt und erschüttert ist, aber gegen ihren wilden Schrei taub bleiben und mit seinen Gepanzerten mitten unter die Aufständischen hineinklirren muß, deren heiliger Zorn ihnen freilich die Kraft ins unermeßliche, bis zum Sieg steigert. Der Feldknecht Jörg wieder, der seinen Fahneneid bricht, weil ihn das Heimweh, die Sehnsucht nach der Gundula, in der sich ihm die Heimat verkörpert, und das jähe Gefühl des Helfenmüssens heimtreibt, da seinen Brüdern im Achental Unrecht widerfahren soll — der Gundulas erschlagenen Gatten, also den Mann, der ihm das Liebste weggenommen hat, blutig rächt, den gebundenen Feld-

hauptmann von den Stricken löst und mit ihm auf Tod und Leben ringt, wie nur Pflicht und Recht miteinander ringen können, wenn sie einmal Feinde sind, und der schließlich, ohnmächtig gegen den Wahnsinn der andern, die talwärts ziehen, um dort ihren Aufstand gegen die bischöflichen eisernen Reiter zu vollem Sieg zu bringen, mit ihnen zieht und die Frau zurückläßt, die ihm alles war, um mit den verblendeten Genossen zu sterben — dieser Steinlechnerjörg personifiziert die Heimatliebe, die Treue für sein Volk, die wahre Pflicht, die des Herzens gegen die bloße des Buchstabens, des bornierten geschriebenen Gesetzes. Und die Gundula, das Fischerskind, die auf den Jörg nicht warten konnte und wieder einen Fischer nehmen mußte, weil von alters her das gleiche Blut im Fischerhaus bleiben soll, ist wirklich irgendwie das Sinnbild dieser ganzen Gebirgswelt, geheimnisvoll mit See und Wind und Wiese verschwistert, ein stilles Stück Landschaft. „Wenn ich hinunterging', dann müßt' der Bergsee mit. Wir zwei gehören zusammen." Und der Bergsee muß wirklich mit. Da alles talwärts gezogen ist, der Liebste den andern nach, öffnet sie den Riegel der Klause, deren Geheimnis ihr, dem ältesten Fischerkind, als der einzigen überliefert worden ist — und sie selbst springt in die Flut, den Wassern nach, die ins Tal donnern und die ganze Schar der Achentaler, den Jörg, den Feldhauptmann, den giftigen roten Hetzer Grünhofer und den bedächtigen, mild verstehenden, abmahnenden und schließlich doch auch die andern nicht im Stich lassenden Oberhofer in der Klamm überschwemmen und sie alle in den Tod reißen. Die

Heimat, die sie verlassen haben, um gierigen Machtwünschen nachzugehen, hat sich gerächt.

Breit und fest steht all das da. Und eine Musik erklingt dazu, die ja im ganzen wieder in der musivisch fortspinnenden Bittnerweise gehalten ist, aber die sich immer wieder, dem See gleich, zu großen, weiten, schimmernden Flächen sammelt und die in prachtvollen, ruhig leuchtenden Farben unvergeßliche Naturbilder malt. Gleich im Vorspiel, in dem der See so majestätisch daliegt und der Sonnkar sich spiegelt; keiner kann „beweisen", daß es nicht etwas ganz Konträres ausdrückt, und doch wird jeder bei dieser ruhevoll flutenden und dann wieder hochragenden Thematik





an einen Segantini in Tönen denken. Und wenn rings um den Feldhauptmann, der die Steuer in Gutem einfordern kommt, zuerst leise, wie aus der Tiefe grollend, dann immer mächtiger und unbezwinglicher, knorrig wie ein Lutherlied der Bedrückung, der Gesang des Volks anschwillt: „Bau'r, steh auf! Nimm deinen Lauf! Es soll dich nicht verdrießen, daß du wirst sterben müssen" — und wenn es dann auf des Feldhauptmanns Frage: „Wer hat euch das Lied gelehrt", zuerst in dumpfem Trotz zurückklingt: „Die Not", — „Wer hat euch erlaubt, Waffen zu tragen?" „Die Not!" — „Wer hat euch hierher zusammengeführt?" — und jetzt ein einziger ungeheurer Schrei losbricht: „Die Not!!" — dann ist das einer der seltenen Augenblicke, wo alles „Theater" aufhört und jeder die Erschütterung seines tiefsten Menschentums empfindet. Das Vorspiel zum ersten Akt, die scheinbar ruhige, referierende Liebesszene, in der doch in Wirklichkeit jedes Wort und jeder Ton gleich Blutstropfen niederfallen, der ganz ins Große gehobene, im Ausklang aller menschlichen Empfindungen warm veratmende, dann aber die ewige unberührte Natur in ihrer zeitlosen Majestät in einem sinfonischen Bild von stiller Kraft und Andacht widerspiegelnde Schluß, der überwältigende Moment, in dem von nah und fern die Glocken läuten, Einbaum nach

Einbaum krachend ans Ufer stößt und die stillen, todesbereiten Männer mit Morgensternen und Sensen zur Verteidigung des Teuersten zusammentreten, — all das ist wahrhaftig nicht vom ersten besten, ist mit ungestümer Pranke groß und rein angepackt und gestaltet und ist, auch in allen Mängeln, aber auch in aller Drastik der frappierenden Einzelcharakteristik (Mime und Wotan im Bauernwams: Grünhofer und Oberndorfer — Holzschnitzerei in Tönen!) und in seiner Lauterkeit und seiner willensvollen Kraft das Zeichen eines ganz Echten, eines aufrechten Künstlers von ganzem Wuchs.

Es ist zu hoffen, daß das Werk in seiner neuen Fassung die ganz eindringliche, unwiderstehliche Wirkung übt, die es schon als eines der wirklichen Dramen unserer Zeit üben müßte. Sollte diese Wirkung immer noch nicht ganz die hohe und mitreißende sein, die jeder erwarten muß, der es kennt, so könnte das nur an einem liegen: daß der Schluß manchmal ins Abstrakte gerät, daß die Symbolik sich allzu direkt, allzu rhetorisch-didaktisch, beinahe selbstexemplifizierend äußert — es sind Stellen da, die wie die Spruchbänder anmuten, wie sie auf alten Bildern aus dem Mund der Gestalten hängen. Auch hier erklären sich die Gestalten manchmal ein bißchen zu viel; das lähmt die Phantasie des Empfangenden, der sich seine Deutungen selber finden will. Zumal es ihm die Musik leicht macht, die freilich in ihrem vollen, breiten Strom all das Wortgestrüpp fortnimmt und wegschwemmt — und nur der Eindruck der nachschwingenden, ungeheuren Ergriffenheit und des überwältigenden Heimatgefühls

bleibt zurück. Es ist, vorläufig wenigstens, das Stärkste, was der dramatische Musiker Bittner gemacht hat; der musizierende Dramatiker steht vielleicht im „Musikant" höher. Für seine Entwicklung aber ist eines bezeichnend: „Die rote Gred" könnte ganz gut und mit entscheidender Wirkung auch als gesprochenes Schauspiel gegeben werden (unbeschadet alles Erhöhenden, Stimmungverstärkenden, Seelenenthüllenden der Musik); der Musikant bedarf der Musik, schon der kontrastierenden Stile halber, die hier im Kampf liegen, aber auch dort, wo die unaussprechlichen Gefühle das Wort verwehren, wo die Menschen stumm werden und ihre Seele zu klingen beginnt; immerhin aber könnten auch hier ganze Szenen gesprochen werden — und wer weiß, ob nicht die eine oder die andere plastischer und unmittelbarer zum Hörer spräche und auch durch den rascheren Ablauf weniger retardierend. Aber es sind deren nicht viele. Im „Bergsee" aber ist von Anfang bis zum Ende die Musik eine Notwendigkeit; es könnte kein Moment, keine Geste, keine Stimmung, kein Wort ohne sie gedacht werden — hier kommt alles aus dem Urgrund, in dem der farbige Abglanz des Lebens mit seinem tönenden Widerklang zusammenfließt. Darin liegt das Entscheidende. Auch für das Berufensein und für die Entwicklung zum Rechten des Dichterkomponisten Bittner.

Über die anderen Werke, vielleicht mit Ausnahme des „Höllisch Gold", in dessen Judenszene der Tondichter wieder einen ganz neuen und bei allem Realismus wundersam rührenden und besonderen Ton gefunden hat, möchte ich jetzt kürzer sprechen dürfen. Weil

sie meiner Meinung nach nur Etappen bedeuten; nicht die vollgültigen Zeichen eines stetigen künstlerischen Reifens, sondern nur die durchaus fesselnden, wenn auch nicht immer erfreulichen jener Periode des Unsicherwerdens und des Sich-Überspannens, von der schon gesprochen wurde und die jetzt glücklicherweise überwunden zu sein scheint.

Die Dichtung des „Abenteurer" ist, wie sein Schöpfer sagt, aus einem einzigen musikalischen Motiv herausgewachsen. „Mir war," erzählt er, „mir war nämlich das folgende Thema eingefallen, als ich seinerzeit so im allgemeinen über die Figur des voraussetzungslosen Absolut-Mannes nachdachte":



Und er fährt fort*): „Daraus ergab sich für mich

*) Ich zitiere aus meinem schon erwähnten Führer zum „Abenteurer", Berlin, Jungdeutscher Opern-Verlag, Kurt Fliegel & Co., in dem der Leser eine eingehende Darstellung des ganzen

der Auftritt des ganzen Kerls im ersten Akt, und im Verlaufe die Stellung dieses einzigen Mannes unter lauter Halbmännern und minderen Weibchen, wie das halt so in der Welt gemeiniglich zu sein pflegt. Das ihm ebenbürtige Weib ist: — die rote Gred. Sie schlüpft am Schlusse aus dem schwarzen Dienerkleide, um mit ihm die Reise ins Unbekannte anzutreten."

Hier liegt vor allem ein Denkfehler vor (auf den schon Rudolf St. Hoffmann in einer Erwiderung hingewiesen hat): nicht das an sich famose, energisch gestraffte, in der typisch Bittnerschen Modulation nach C hier nicht planlos tastende, sondern heftig zusammenfassende Thema war das Primäre, sondern eben „der Kerl", an den er „so im allgemeinen" dachte und dessen Vorstellung dann die seines Motivporträts bedingt hat. Es wäre freilich bei alledem noch zu entscheiden, ob bei einem künstlerischen Januskopf wie diesem nicht beides zusammenfällt, nicht Thema der Musik und Thema der Gestalt gleichzeitig entsteht; und sicherlich offenbart dann solch ein Motiv dem Dramatiker wiederum Charakterzüge, die ihm der bloß dichterische Komplex seiner Konzeption nicht zu geben vermag — eben weil hier die Wurzeln ins Unbewußte reichen, in die in Worten unausdrückbaren Seelengründe, deren dramatische Widerspiegelung dann aus allen erreichbaren Komponenten des schöpferischen Wesens resultiert. Ich meine nur, man muß mit der Behauptung einigermaßen vorsichtig sein, irgendein Tondrama sei aus einem Motivkeim, aus einer Klang-

Werks findet, wenn auch auf einem Niveau der Einschätzung, das sich seither nicht eben heruntergedrückt, aber doch einigermaßen verschoben hat.

vorstellung, einer „tönenden Vision“ (wie die an sich unsinnige Formel heute beliebt wird), aus dem Bereich der Musik mit einem Wort und nicht aus dem bewußteren der Dichtung geboren. Die Dichterkomponisten selber dürften hier oft an einer (an sich begreiflichen) Selbsttäuschung leiden; jedenfalls sind die Urelemente der Konzeption, die Quellen der künstlerischen Zeugung nicht so scharf voneinander abzutrennen, um hier Bestimmtes und Unwiderlegliches aussagen zu können. Von der Koketterie ganz abgesehen, mit der viele Tondichter von heute das Musikalisch-Primäre ihres Schaffens gern als das Ausschlaggebende bei der Empfängnis ihres Werks ausgeben möchten.

Aber in anderer Beziehung mag der Abenteurerstoff, so bunt er sich dann auch in szenisches Fabulieren ohne starke geistige Bindung verlieren mag, von vorneherein Musik bedingt, ja in fortwährender Wechselbeziehung mit musikalischen Vorstellungen seine Gestaltung erlebt haben. Hier können wir dem Künstler Bittner in seiner Exegese, die wirklich nicht den Eindruck des nachträglich Konstruierten macht, eher folgen, wenn er berichtet: „Gerade den Musiker mußte jenes geheimnisvolle Fluidum reizen, das von den hier und da ins Leben eingestreuten Urmenschen ausgeht; in einer Welt der skurrilen kleinen Motive das große Thema. Die Persönlichkeit des Abenteurers kann nur durch die Musik verständlich werden. Gedichtet ist's eine Figur, ein sichtbarer Gegenstand im Raum, Musik muß ihn zum Typus machen ... Im Unterbewußtsein, im Reiche der Gefühle und Triebe,

fand ich die Wurzeln meiner Abenteurerfigur. Er muß als Naturereignis wirken. Er muß die Gabe haben, daß alles um ihn herum zur Natur wird und daß alle Unnatur vor ihm auf einmal wieder natürlich wird, daß alles äußerlich Unmusikalische unter seines Atems Hauch seine musikalische Wesenheit wiederfindet."

Nur daß auch hier ein wenig Selbsttäuschung waltet. Gewiß, all das ist richtig, stimmt auch zu diesem Werk, und wirklich ist es seine stärkste dramatische Wirkung, zu zeigen, wie dieser Jerôme de Monfleury, der eigentlich Andreas Blumenbichler heißt und aus Erbschleichergründen die Memoiren der Mutter des Grafen von Wolkenburg, aus denen der gräflichen Nebenlinie gewisse testamentarische Vorteile erwachsen könnten, kurzerhand zu stehlen kommt — wie dieser Abenteurer in die laue, literarische Treibhausluft dieses sentimental schmachtenden, in Siegwarttränen und Werthergefühlen schwelgenden gräflichen Musenhofs einbricht, in dessen verdrehter, melancholisch betriebsamer Bardenwirtschaft kein natürlicher Laut und kein gesunder Affekt mehr zu finden ist — und wie jetzt wirklich alles zu Natur und Triebhaftigkeit gewandelt wird: der Graf wird zu einiger Mannhaftigkeit und zum Aufgeben der schwermütigen Versmaskeraden geführt, seine Schwester sinkt dem unbedenklich werbenden Abenteurer in die Arme, alle anderen finden sich in jung aufwachender, gesunder Erotik. Und daß schließlich alles sich zu Wesenlosigkeit löst, weil Jerôme die Memoiren, die er allzu leicht mit der Hilfe der gräflichen Geliebten errungen hat, ebenso wie diese selber im Stich läßt und zu neuen Fahrten ins Unbekannte aus-

geht, das liegt schließlich in der ganzen Idee begründet. Vor allem aber in der Art dieser Menschen, die nicht das Resultat ihrer Wagnisse, sondern nur die zu bestehende Gefahr, der Aufwand an List und Verwegenheit lockt, die für ihr Vollbringen nötig sind und denen es unmöglich bleibt, seßhaft zu werden und in sturmlosem Frieden das ruhige Glück guter Menschen zu teilen. Nur eines ist bei alledem bedenklich und mindert die Bedeutsamkeit der an sich höchst unterhaltsamen, oft grotesk-ironischen, immer sehr lebendigen Komödienszenen des Werks: daß dieser Abenteurer doch kein rechtes Format hat, nichts vom „Urmenschen", den Bittner in ihm sieht, und von der erratischen Seele, die aus anderen Höhen mitten in die künstliche Zierlichkeit einer konstruierten Welt hineinfällt, mit der sie nichts gemein hat. Dieser da aber ist doch nur ein Hochstapler, gibt sich mit allzu meskinen Intrigen und Spiegelfechtereien ab, ist bei weitem kein Casanova, kaum ein Cagliostro und entbehrt dadurch des Interesses, das ihm gewiß wäre, wenn er zu anderem Ziel als zur Entwendung von Familienenthüllungen auszöge und nicht dabei zum Spießgesellen eines erpresserischen Adeligen würde. Auch hat sich Bittner hier zumindest eines zu leicht gemacht: die Parodie auf das vereinsmäßig sentimentale Literatentum der Hainbundzeit ist allzu billig geraten. Schon im Dichterischen: der Klopstocktonfall, die Höltynachahmung, das harfende teutonische Bardentum — all das hat etwas Äußerliches und recht Fadenscheiniges in der gar zu naheliegenden Stilkopie all dieser Unausstehlichkeiten, zu denen die Epigonen der Klopstock und

Hölty etwas doch sehr stark Empfundenes und bei aller Stilisierung (und Geschwollenheit) oft sehr Echtes verdorben haben.

Das gilt auch für diesen Teil des Musikalischen. Bittner hat auch hier nach dem erstbesten Einfall gegriffen, hat sich ungefähr in eine Schulmeisterseele jener Zeit versetzt und in ihrem Geiste gedichtet und gesungen. Das ist zu wenig. Schon deshalb, weil ja in alledem das Stück Menschlichkeit gespürt werden müßte, das hier zu retten ist und das durch des Abenteurers zündende Kraft zutage getrieben wird. Aber auch so hat die Musik (ebenso wie das Wort) etwas vom Atelierscherz, von vergnügter Unterhaltung, wie man sie unter Freunden als Verspottung eines längstverstorbenen Pathos improvisieren mag; aber sie trifft nicht tiefer, bleibt bloße Geste und studentischer Spaß als Abklang von Literaturstunden. Nicht mehr. Dadurch fehlt auch der dramatisch entscheidende Kontrast; diese bloß papierene Welt, in der sonst nichts zu stecken scheint und in deren Unnatur doch das Stück mißbrauchte Natur noch fühlbar sein müßte, könnte nicht einmal diesen Montfleury, geschweige denn eine wirkliche Abenteurernatur von beherrschendem Wuchs zu befreienden Kühnheiten locken. Bei alledem sind sie sehr amüsante Glossen im Musikstil eines germanistischen Seminars und gleichzeitig angenehm wechselnde Ornamente um das „semper idem"-Motiv des Abenteurers, um das sie sich ranken und das sie aus der Gefahr des stofflich-thematisch allzu Gleichartigen befreien.

Daß das ganze Werk, eben mit Ausnahme jener

freilich überaus zahlreich eingestreuten Episoden aller Art, fast ausschließlich auf das vorhin angeführte Hauptmotiv des Jerôme de Montfleury gestellt ist, wurde schon im vorigen Abschnitt dieser Schrift besprochen, und ich brauche hier auf das Prinzipielle der Sache ebensowenig zurückzukommen wie auf ihr Psychologisches. Bittner ist in Varianten dieses Themas unerschöpflich (beinahe so sehr wie in denen des Augustinliedes in seiner Komödie), setzt es in triebhaft werbende Walzer, in Diebsmärsche, in erotisch-heißen Liebesgesang um, wirft ihm den mit Zauberzeichen gezierten Talar des Wunderarztes über, spitzt es zu spöttisch kapriziösen Pointen zu, läßt es als Hymne des Lebens aufbrausen, hüllt es in die Maskerade geheimnisvoller, übertriebener Bedeutsamkeit, zerpflückt es in zynisch-frivoler Meditation, wandelt es ins ritterlich Befreiende und Prächtige, läßt es in impertinenter Ruhe und Sorglosigkeit über all das empörte Geschnatter ringsum hintänzeln, — in all seinen Formungen und Umformungen geistreich und anregend und doch als „prinzipielles Verfahren" nicht unbedenklich: es verführt den Komponisten dazu, es sich bequem zu machen. Freilich erfordert diese Methode einen um so größeren Aufwand an witzigem Detail, an sarkastischen Randbemerkungen und kleinen Charakterzügen der Episodengestalten, und darin ist Bittner nichts schuldig geblieben: diese Partitur steckt wirklich voll spaßhafter Einfälle, ist oft zum Auflachen drollig in manchen nicht immer gewählten, aber immer drastischen thematischen Verrätereien, Verspottungen, Miniaturbildern des Moments; und wie die oft über-

künstelten, verstiegenen, schmachtlockigen Motive des gräflichen Melancholiedichterhofs in ihrer oft haarsträubenden Eselei und auch das hysterisch-sprunghafte Thema der Komtesse sich im Lauf der Begebenheiten zu Gesundheit, Frische und Natürlichkeit verwandeln, das ist oft wahrhaft glänzend in seinem Tiefblick der motivpsychologischen Logik. Was immer man diesem Werk nachsagen kann — und auch dies hauptsächlich dann, wenn man den Maßstab anlegt, den Bittners eigene beste Schöpfungen berechtigen und auf den seine ehrliche Künstlerschaft einfach Anspruch hat — eines wird man ihm lassen müssen: es ist in keinem Augenblick langweilig, ist von Anfang bis zum Ende eine erheiternde, frohe Botschaft gegen alle Lebensverneinung und alle gleichgültige Passivität. Deshalb sollte man es wieder einmal mit dem „Abenteurer" versuchen. Wenn ein Baritonist von starkem Wesen sich dazu findet (Michael Bohnen wäre jetzt in all seiner Pracht der prädestinierte Mann für diese Gestalt, Baklanoff wär' es einmal gewesen), kann die erfrischende, belustigende und doch nicht gedankenlose Wirkung dieses heiteren Spiels nicht in Frage stehen.

Wenn ich hier zunächst von der „Kohlhaymerin", Bittners letztem Werk, und nicht von den dazwischenliegenden spreche, so geschieht das hauptsächlich aus dem Gefühl einer Verwandtschaft dieses Altwiener- und jenes Abenteurerspiels — einer Verwandtschaft der musikalischen Methode, der Vorzüge und Mängel der Ausführung, die geradezu zu Parallelen herausfordert. Sie ist übrigens wirklich eine so starke, daß sogar die Hauptgestalt der einen in die andere Komödie hinein-

spielt: zwar heißt der chevalereske Hochstapler in der „Kohlhaymerin" Marchese di Salvatorre und nicht Jerôme de Montfleury, aber sein Motiv sagt unzweideutig aus, daß er nur den Namen gewechselt, aber derselbe geblieben ist. Er spielt hier eine merkwürdige und einigermaßen klägliche Rolle bei aller stolzen Haltung, ist der Anlaß all der schauerlichen Frauenschicksale, vor deren Anblick die Kohlhaymerin erst das Wissen von wahrhafter Liebe und die Erkenntnis all der Verlogenheit, der trüben Wallungen, des seelischen Umschwindelns sexueller Reizungen lernt, die gemeiniglich mit dem gleichen hohen Wort bezeichnet werden. Das ganze Werk ist eigentlich eine Arabeske in Szenenform; ein rein stilistischer Einfall: in das antikisierende Empire des Biedermeierwien eine Spur wirklicher griechischer Freiheit zu tragen, den „holden Griechinnen aus Mariahilf, den Bacchantinnen aus der Josefstadt" eine Weiblichkeit gegenüberzustellen, in der sich Wienertum und Hellenentum zu Menschlichkeit steigern und lösen. Sein Thema: Dionysos gegen Eros und Psyche — und der scheinbare Sieg der Psyche: denn in Wahrheit behauptet doch der thyrsosschwingende Gott schließlich das Feld und stürmt mit seiner trunkenen Schar über die von den kleinen Menschen verlassenen Bretter, die hier wirklich einen Augenblick lang jene Welt bedeuten, in der der Trieb über allen Willen zur seelischen Erhebung und zur Selbstlosigkeit in echter, empfundener Liebeshingabe triumphiert. Dieses Thema wird an der Gestalt der Witwe Kohlhaymerin abgewandelt, die mehr als zwei Jahre lang dem Sehnen und Rufen ihres jungen

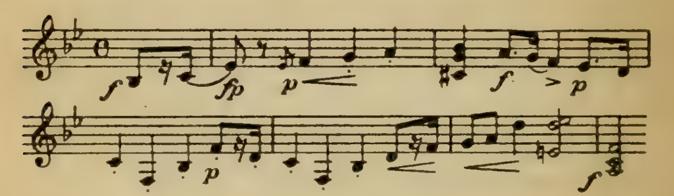
Leibs widerstanden hat; aber der pochende, blütentreibende Frühling macht sie jetzt ganz rebellisch; sie beschließt, ihre Klausur zu brechen, ein Maskenfest zu besuchen, das einer ihrer platonischen Anbeter für sie veranstaltet, und macht all den Frühlingsgöttern und dem Liebesgesindel die Türe weit auf. Schon während sie vorhin träumend dasaß, des Gatten gedenkend, der für sie Dionysos und Eros vereinigt hat, ist aus seinem Bildnis ein Traumzug von Faunen und Nymphen hervor- und durchs Haus gewirbelt, und Dionysos selbst ist ihnen liebesgebietend gefolgt. Jetzt scheint dieses bisher so stille Heim plötzlich der Brennpunkt aller Gefühle zu sein, die jemals von der jungen, schönen Frau erweckt worden sind: der Jugendgeliebte taucht auf, der sie fünfzehn Jahre nicht gesehen hat und vor dem sie jetzt fassungslos steht, nicht nur, weil sie ihn ganz vergessen konnte, sondern weil es ihr völlig unbegreiflich ist, wie sie diesen bombastisch deklamierenden, augenrollenden, schwarzgelockten Bariton mit dem Sombrero und der ranzigen Romantik der Indianerbüchelträume jemals „lieben" konnte. Der alternde Herr von Pichler befreit sie von ihm; ein feiner, selbstironischer Junggeselle, der die reizende Witwe fürs Leben gern in sein reiches Heim führen möchte, aber dabei weiß, daß sie für seinesgleichen nicht da ist und doch seine stille, resignierte Werbung nicht ganz lassen kann. Für wen aber Helene Kohlhaymer da ist, weiß sie selber kaum, weiß nur, daß sie in einem Taumel von Sehnsucht hinschreitet; und auf Herrn von Pichlers Maskenredoute verfällt sie dem Naturgesetz, verfällt sie dem wirklichen „Mann", dem

Abenteurer, der ihre Sinne auf das höchste aufpeitscht (und trotz aller Sinnenraserei doch innerlich unbeteiligt bleibt wie jede Don Juan-Natur) und der die gänzlich Sinnverwirrte so weit bringt, ihm ihr Witwenhaus zu öffnen und ihm den Eingang in ihr Gemach zu gewähren. Aber ein Mondstrahl ist zu dem Porträt ihres Gatten gewandert, ein Blick darauf bringt sie zur rechten Empfindung, sie eilt in ihr Schlafzimmer und stößt den Riegel vor. Salvatorre, aufgewiegelt, wütend in Gier und Enttäuschung, beginnt die Türe zu erbrechen: da wird er gefaßt und der Polizei als Einbrecher übergeben. Umsonst der Kohlhaymerin Widerrede, daß ein Mißverständnis vorliege, daß der Kavalier nicht als Dieb und Einschleicher gekommen sei; er selber unterbricht sie, ist nun wieder ganz der Spieler, der seine Karte auf nichts setzt, und der ritterliche Poseur, der eine Frau nicht kompromittiert und ihr gleichzeitig gern eine Lektion gibt: „Pardon, Madame, ich h a b e einbrechen wollen“ — und läßt sich abführen. Und nun dieser dritte Akt, von dem ich schon gesprochen habe und der alles unter neue (oder doch in bisher unter all dem spielerischen Rankenwerk zu wenig freiliegende) Perspektiven rückt. Die Kohlhaymerin lernt, daß ein ganzer Mensch mehr ist als ein ganzer „Mann“; lernt an all den erbarmungswürdigen Schicksalen der seelisch und körperlich ausgeplünderten Opfer dieses Abenteurers, der verführten und geschwängerten Mädchen, der geprellten Geldgeber, der allzu vertrauensvoll seinem Eheversprechen glaubenden und ihr Letztes opfernden Frauen — und sieht an der warmen, echten Menschlichkeit des Kom-

missärs Hofbauer (der eben auch ein heimlicher Musiker und gerade deshalb ein so herzlich gütiges Menschenkind ist), wo die wahren Werte des Lebens und der Liebe liegen, ahnt, wie schön Eros wird, wenn Psyche ihm verbündet ist, weiß jetzt, wie sich vor einem einzigen verstehenden und hilfreichen Wort alle bösen und racheträchtigen Geschicke lösen und wie auch ihre eigene, beinahe irregegangene Einsamkeit jetzt zum rechten Ziel kommt: nicht zu Rausch und wilder Seligkeit und Qual — sondern zu zärtlicher, verstehender und hilfreicher Geborgenheit bei einem, der jung ist und doch kein bloßer Knecht der Triebe, der liebt, aber an die Geliebte denkt und nicht an sich. Wie lange dieser Bund dauern mag? Der lachend dahinstürmende Dionysos gibt Antwort darauf und nicht gerade eine, die Beständigkeit verheißt. Weil eben die Menschen doch zumeist arme, schwache Kreaturen sind.

Die Musik zur „Kohlhaymerin" ist sehr lieb. Sie hat wirklich etwas vom Altwiener Empire, hat goldgeblümte Themen (die sicher auf der „Unterseite" den berühmten Bienenkorb des damaligen Porzellans haben), ein paar zart schwelgerische Notturnos in Chorform, viel Grinzinger Atmosphäre, Gesangsfreude, wie sie, den Klosterneuburger Reben gleich, an den sonnigen, goldengrünen Hängen des Kahlenbergs wächst. Und hat dann im dritten Akt so viel impulsiv hervorschießende Wärme und Redlichkeit, daß sich hier — und das ist sicher kein Zufall, sicher bringt die hier herrschende Menschlichkeit auch die Musik zu innerer Ordnung — daß sich hier alles zu Form zusammenschließt, alles, was früher oft ein wenig planlos

durcheinandergeschossen ist, plötzlich zu zielvoller Ruhe bändigt und zu endgültiger thematischer Beziehung bringt. Das flotte, unbefangen jugendliche und frohe Thema des Hofbauer, das im Zwischenspiel vor dem Schlußakt dominiert, „frisch, unaufhaltsam drängend,“



rangiert in seiner unvergrübelten, herzhaft auf das Rechte losgehenden Munterkeit alle anderen zu Marschkolonnen, und zum Schluß flattert alles phantastisch ins Unwirkliche, Helle aus. Auch hier ist ja das Ganze auf zwei Hauptmotive und ihre Varianten gestellt; das liebliche, oft gleich gestickten Girlanden wirkende, dann wieder in wangenroter Ländlerschwärmerei träumende Thema der Kohlhaymerin ist das eine,



das dionysische, zu Walzergluten auflodernde, in entschlossene, sehr irdische Marschenergie maskierte



ist das andere; beide wirklich mannigfaltig variiert, nicht so ausschließlich und prinzipiell wie im „Abenteurer“, reich von anderen Einfällen umgeben. Nur den Gedanken, die Parodistik der schwülstigen theatralischen Verstiegenheit des unmöglichen Jugendgeliebten durch den Stil der italienischen Oper, ungefähr aus den Gegenden des Troubadour, zu gestalten, halte ich weder für glücklich, noch auch ästhetisch möglich: erstens weil die Parodie hier nur in dem Kontrast des Kohlhaymerin- und des frühen Verdistils und nicht in dem geschwollenen, überhitzten der Musik selber liegt, zweitens weil gerade in dieser Art der dramatischen Melodik alles sein mag, Vulgarität, naive Sinnenmelodik, ungeistiges, hemmungslos reißerisches Theatertemperament, nur keine Verlogenheit: sie ist bei aller animalischen Hitze und ihrer erotischen Bravour doch ganz und gar aufrichtig und ist so prachtvoll stark und unbedenklich mitreißend, daß sie fern von aller Komik und allem Spott bleibt. Und drittens, weil Musik, ohne daß verstandesmäßige Beziehungen hergestellt werden, vielleicht gar nicht a n s i c h parodistisch wir-

ken kann. Dieselbe Themengruppe, die durch Stilwiderspruch, übertriebene Instrumentierung u. dgl. als Travestie wirkt, kann an anderer Stelle einen unheimlich gespenstigen Eindruck machen; an sich ist sie nicht parodistisch, nur durch außermusikalische Assoziationen — zu denen vielleicht schon die Gegenüberstellung unzusammengehöriger Wendungen zählen mag. Jedenfalls ein der Untersuchung würdiges Problem, das freilich hier zu weit führen würde und möglicherweise sogar zu Bittners Gunsten zu lösen ist: dann ist eben im speziellen Fall die Stilwahl, meiner Empfindung nach, nicht die rechte. Vulgarisierter und banalisierter Verdi ist immer noch wahrer und lebendiger als die ganze Gestalt des Giacomellifranz. Ob das andere Problem, das seiner allzu reduzierten thematischen Methode, auch zu des Tondichters Vorteil entschieden wird, mag abgewartet werden. Zumal bei einem Werk, das ich noch nicht gehört habe, bei dem ich mich vor Verlockungen durch vielen wienerischen Liebreiz zu hüten, aber bei dem ich auch Vermutungen über gewisse, erst auf der Bühne zu erprobende Wirkungen und über manche im Lesen befremdende Episoden zurückzuhalten habe, bis die Kohlhaymerin ihre Liebessehnsucht wirklich hinaussingt und diese seltsam flatterige, gleichsam übersprenkelnde, nicht intarsierte Szenen-Symbolik ihre lebendigen, sofort erfaßten Eindrücke oder einen stutzig machenden hervorbringt. Am besten zu warten und sich darauf zu freuen: bis man sich daran freuen kann.

Es ist ja übrigens anzunehmen, daß meine Bedenken über eine zu lose, bilderbuchmäßig geführte

Handlung und das nicht kräftig genug Heraustretende der gedanklichen Verbindung unbegründet sind. Denn auch in Werken, für die ich so wenig eintreten kann wie für die (durch Gesang gleichsam kommentierte) Pantomime der „Todestarantella", die mit geschickter Hand und größter Sicherheit aus der gewandten Textunterlage (von Warden und Welleminsky) alles herausholt, was an szenischem Effekt und an Bühnenstimmung hier zu ermöglichen war — auch hier zeigt sich Bittner als so gewiegter Theatermensch, daß man ihm schließlich auch dort vertrauen mag, wo man ihm nicht ohne Zögern folgt. Das ist natürlich in diesem recht stark nach Kino schmeckenden Mimodrama viel mehr der Fall als in irgendeiner seiner anderen dramatischen Schöpfungen. Nicht weil sie nicht übermäßig eigenartig und nicht sehr bittnerisch ist (nur in ein paar Wendungen ist er ganz zu spüren). Sondern, weil man ihn nicht gern in den Gegenden der Routine und der wirkungssicheren, allzu billigen (in Wahrheit allzu teuren) Tüchtigkeit der Erfolghaschenden sieht. Es ist ja ganz schön, daß er einmal gezeigt hat, daß er das auch kann, daß es keine sauren Trauben sind, die er verschmäht, sondern — etwas anderes; und daß er die Mäuler stopft, die seiner Technik immer eins anhängen wollen. Und am schönsten wär's, wenn er gleich damit einen Haufen Geld einheimsen würde und es kein zweites Mal nötig hätte, in die Laube der „Verdiener" zu gehen. Diese verfluchte Zeit ist ja so mörderisch, so unbarmherzig gegen Leib und Seele, daß man es keinem vorwerfen darf, wenn er ihr das feilhält, was sie verdient und am besten gebrauchen

kann, und sein Bestes gar nicht preisgibt. Und doch: es ist allzu teuer. Der Künstler selbst leidet Schaden. An seiner inneren Ruhe zumindest. Wenn nicht an der Demut und Andacht seiner Seele, die durch den garstigen Hohn und die Verachtung für den Geschmack derer, die nichts Besseres wert sind und denen man also genau das bieten sollte, was sie wollen, doch irgendwie infiziert wird.

Gefühle dieser Art müssen zu bestimmten Zeiten Bittner sehr stark bewegt haben: „Das höllisch Gold" ist gewiß aus solchen Stimmungen heraus entstanden, und damit das Geschlossenste und Gleichmäßigste, was er gemacht hat. Er hat Stärkeres gesagt; aber kaum jemals Einheitlicheres im Ton, Knapperes im Vortrag, Stilvolleres in Wort und Ton. Der Fluch und die Widerlichkeit des Goldes wird gezeigt; ein ganz schlichtes Legendenspiel, im Sprachlichen in Hans Sachs-Nähe, musikalisch fast ganz im Schwarzweiß des Holzschnitts; nur eine seltsam schwermütige Szene zwischen einem scheuen, innigen Judenknaben und einer frommen, gütigen, jungen Frau ist in zarten, fast Uhdeschen Pastellfarben gemalt, und eine Mirakelszene, in der die Madonna einen grundlos argwöhnischen Gatten vor dem Mord des eigenen Weibes bewahrt, schimmert in tiefleuchtenden Kirchenfenstergluten. Die Szenen aber, in denen der Teufel mit Hilfe eines alten Weibes zwei durch Ausbeutung in Not geratene Menschen in Sünde verstricken und gerade durch diese Not ins Verbotene treiben möchte, bis er von der selbstlosen Liebe eines dankbaren Jünglings und einer reinen Frau besiegt wird, sind vom

drolligsten Humor erfüllt, nicht ohne Verwandtschaft mit Siegfried Wagners Teufelsgestalten, aber doch ganz anders: ein spezifisch österreichischer und dazu noch ein ganz junger, unerfahrener Beelzebub wird hier hingestellt, in den wunderlichsten thematischen Kapriolen, in lustigen Scherzoepisoden einer gemütlichen Infernalik, die wahrhaft erheiternd ist. Und vielleicht das Schönste, was Bittner geschrieben hat, ist die Szene der Frau und des jungen Juden, der ihr sein Erspartes bringt, weil sie ihn nie gleich den andern bespieen und verachtet hat und liebreich zu ihm war. Hier ist ein ganz merkwürdiger Ton. Deutsche Musik mit einem gelben Fleck; schüchterne, melancholische, schmerzlich verhaltene Melodik und schüchterne melancholische Worte; alle gleichsam vom jüdischen Jargon gerändert, ohne viel Orientalismen und ohne Überbetonung; bei alledem eine Melodik mit Locken und Kaftan — und so übervoll von Gefühl, von hoffnungsloser, verschwiegener Liebe, von allen Zartheiten der Jünglingsseele, daß auch der Roheste hier nicht zu grinsen wagen wird. (Bedauerlich, daß ich gerade hieraus nichts anführen kann; aber das Starke, Bezwingende der Szene liegt nicht im Thematischen, sondern im Tonfall, in der traurigen Süße des Gesangs, im Hinströmen eines ganz reinen und edlen Wesens und all seines mißhandelten und einsam Gewordenen dazu.) Hätte Bittner nichts als diese Szene geschrieben — seine Sendung als Dramatiker wäre beglaubigt. Von hier aus müßte der Weg gehen, auf dem seine psychologische und charakterisierende Tonkunst weiterschreitet.

Was das Tondrama nach Wagner dieser Sendung

verdankt, ob und wie es durch Bittner befruchtet und weitergeführt worden ist, kann schwerlich jetzt schon in der nötigen Distanz betrachtet und festgestellt werden. Sicher ist, daß er mit dazu beigetragen hat, um den Riesenblock herumzukommen, den Wagners Werk und sein den ganzen geistigen Gehalt der Epoche resümierender Inhalt bedeutet. Er hat mit zur Neuentdeckung des wirklichen Lebens als Stoff für die Musikdramatiker beigetragen, die in jenen Tagen nur Mythos und Sage, die homerische Welt, die Götterkreise der alten Völker ihrer Gestaltung für würdig hielten (man denke an Bungert, an Goldschmidts Gäa und Helianthus, an Weingartners Malawika und Sakuntala, des jungen Kienzl Urvasi, des jungen d'Albert Kain-Mysterium und viele andere). Bittner hat, wieder im Gegensatz zu den Kolportagekomponisten, zu den Sketsch- und Filmvertonern und selbst zu den veristischen der absurden modernen Gesellschaftsoper gezeigt, daß man Wirklichkeit gestalten kann, runde, wahre, lebendige Wirklichkeit, und trotzdem immer den Punkt finden, wo Musik und wo Symbol hervorspringt. Das wird ihm jeder lassen müssen: die Blutwärme, die Realität der Gestalten, den Ausblick ins Ewig-Gültige, die innere Notwendigkeit des Tönendwerdens. Schreker hat es im Phantastischen gezeigt, Siegfried Wagner im Märchen, Strauß (der ja nicht sein „eigener“ Dichter ist) in anderen Bereichen des Stils, weniger naturalistisch, aber doch in der gleichen Richtung. Ein zweites ist der immer wachsende Nachdruck des Gesanglichen. Bei Bittner kann man oft geradezu von Liedopern sprechen (weshalb ich hier gar

nicht erst Besonderes über seine Lyrik gesagt habe, die im Wesen ganz das gleiche ist wie sein dramatischer Gesang — nur tagebuchartiger, lässiger in der Fügung; hie und da unfaßbar geschmackwidrig, wie in gewissen angeblich „heiteren", in Wahrheit bestenfalls kneipzeitungshumoristischen Liedern, wie dem vom Wassergespenst, oft aber sehr schön und innig, wie im „Hymnus", „Es dunkelt", vor allem in dem ergreifenden Zyklus „Das alte Lied vom alten Leid"; und prachtvoll in seiner ungestümen Kraft und Verwegenheit „Der Schnapphähne Winterlied" und das gewaltige „Sturm". Im allgemeinen aber sind sie nicht viel subjektiver als die Dramatik, und fast jedes von ihnen könnte auch, nicht zuletzt in ihrer locker hingeworfenen Rhapsodik, in jedem der Dramen stehen). Vor allem aber hat Bittner eines gezeigt: daß man ein Dichter sein kann, wenn man ein Opernwerk gestaltet, daß man aller abgegriffenen Librettistenphrase und aller hypertrophischen Wagnerkopie entraten kann, dabei kein platter Alltagsphotograph zu sein braucht und Wagners Errungenschaften auch auf „verjüngte Proportionen" bringen kann, die Musik immer noch als die zu Ende dichtende Kunst, nicht als selbsttätig aufpfropfende erfassen und auf diese Weise Werke zuwege bringen kann, die mit der früheren Oper zwar weder die Verlogenheit noch die Schwachsinnigkeiten der Texte, aber die gesteigerte Sinnenfreude am schönen Spiel und schönen Gesang gemein haben. Worin Bittners Wesen besonders, wo sein Positives und Negatives zu finden ist, hoffe ich auf den voranstehenden Blättern gezeigt zu haben. Darüber hinaus aber scheint es

mir seine Mission gewesen zu sein, einer dichterischen Wirklichkeit zur Geltung verholfen zu haben, die doch nie im Zufälligen wurzelt, sondern aus ewigen Menschheitsgesetzen hervorwächst und den Augenblick ins Sinnbildliche erhöht. In Verbindung mit seiner ganz und gar natürlichen, herzhaft kernigen Musik und ihrer warmen, innigen Einfachheit gibt das gute Mischung; und daß er einer der wenigen ist, die das ganz Österreichische seiner Rasse, den heute in der Musik fast durchaus verleugneten Heimatston fühlen lassen und dem das tiefe Erbarmen mit aller Kreatur eigen ist, ohne das dem Dramatiker die Zufuhr der Lebenswärme fehlt, — all das macht seine Erscheinung zu einer liebenswerten und besonderen. Wir haben ihn und seinesgleichen nötiger als je. Der großen Artisten gibt es genug — aber es fröstelt einem bei ihnen. Aber wieder Glauben an das Leben, an Menschlichkeit und Liebe zu gewinnen, ein Heimatgefühl in all den heimatlos gewordenen Seelen aufzurufen, die Schönheit des Wirklichen zu zeigen, Menschen zu finden, bei denen es uns warm wird, — das brauchen wir mehr als alle „Probleme". Bei Bittner wird uns warm. Was immer an dem Mann und seinem Werk auszusetzen sein mag: sein kraftvoller Humor, seine Hingabe, die keine Halbheit kennt und immer den ganzen Menschen einsetzt, sein warmes Herz und sein wahrhaftes Wesen wiegen alles andere auf. Und sogar seine Kritiklosigkeit, seine bis zum Wetterwendischen nachgiebige Impressionabilität, sein hemmungsloser Optimismus gehören so sehr zu ihm und werden zu positiv Fruchtbarem, daß man sich bei ihm sogar an Zügen freut,

die an anderen verdrießlich wären. Er hat wirklich gar nichts vom „Meister", nein — er wird schon „ohne Meister" selig werden müssen. Ein Überlegener und Überlegter ist er nicht. Aber er ist ein Ganzer. Und muß schon einmal sein und bleiben, wie er ist. Und es hilft nichts: wie er ist, muß man ihn liebhaben.



WERKE
VON RICHARD SPECHT

*

GUSTAV MAHLER
Eine Monographie. Zwölfte Auflage
Berlin, Verlag Schuster & Loeffler

DAS
WIENER OPERNTHEATER
Erinnerungen aus fünfzig Jahren
Vierte Auflage
Wien, Verlag der Wallishausserschen
Buchhandlung (Paul Knepler)

RICHARD STRAUSS UND
SEIN WERK
Eine Monographie. Zwei Bände,
mit 3 Porträts, Facsimilia und 2000
Notenbeispielen. Drittes Tausend
Wien u. Leipzig, Verlag E. P. Tal & Co.

